

# الثقافة العربية المرئية المعاصرة فى المهجر نزوح واختلاف

تحرير: فران لويد

ترجمة: حنان الصفتى

مراجعة: كمال السيد

2435



نزوح واختلاف: جمعت الثقافة المرئية العربية المعاصرة عدداً من الفنانين وأمناء المعارض الفنية والنقاد والباحثين من مختلف المناطق الجغرافية الذين اهتموا بتعددية الهويات العربية وتنوعها كما صورها الفنانون العرب المعاصرون في المهجر.

وبالتركيز على الصور التي أبدعها الفنانون العاملون في المهجر في بريطانيا والعالم العربي والولايات المتحدة، يسلط الفنانون الضوء على العمليات التي تشكل مساري الانتماء والانتماء، ويحكمها النوع الاجتماعي وتنوع الجغرافيا والعرق والإثنية والدين والجنس، وأيضاً الملامح الخاصة لمختلف بقاع المهجر والطرق المتعددة التي تتم من خلالها مواءمة وإعادة تقديم الأعمال الفنية المعاصرة من خلال نقاط متحركة ومتقاطعة من التماهي.

وبالانتقال إلى ما بعد قضايا "النظرة" و"الآخر"، فإن هذا العمل يقدم سبلاً جديدة للتفكير ملياً في التداخل المعقد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة والتجسد من خلال تأمل الملامح المميزة للاختلاف والنزوح في منطقة طالما عانت من إغفال مجحفٍ للثقافة العربية المعاصرة في المهجر.

**الثقافة العربية**

**المرئية المعاصرة فى المهجر**

**نزوح واختلاف**

المركز القومي للترجمة  
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور  
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2435
- الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر: نزوح واختلاف
- فران لويد
- حنان الصفتى
- كمال السيد
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

Originally published in English as:  
Displacement & Difference:  
Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora  
Edited by: Fran Lloyd  
ISBN: 10 1872843220 ISBN: 13 9781872843223,  
Part of Saffron Asian Art and Society Series  
[ISSN 1740-3103, Series Editor, Sajid Rizvi]  
First published in English in the UK by Saffron Books.  
English edition copyright © 2001 by Saffron Books, an imprint of  
Eastern Art Publishing.  
Arabic Translation © 2015, National Center for Translation  
All Rights Reserved

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة  
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤  
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.  
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554



# الثقافة العربية

## المرئية المعاصرة فى المهجر

### نزوح واختلاف

تحرير: فران لويد

ترجمة: حنان الصفتى

مراجعة: كمال السيد



2015

<b>بطاقة الفهرسة</b> <b>إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية</b> <b>إدارة الشئون الفنية</b>	
الثقافة العربية الحديثة المعاصرة فى المهجر: نزوح واختلاف / تحرير: فران لويد، ترجمة: حنان الصفتى، مراجعة: كمال السيد. ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥ . ٢٦٨ ص، ٢٤ سم ١ - الثقافة العربية. (أ) لويد، فران (محرر). (ب) الصفتى، حنان (مترجمة). (ج) السيد، كمال (مراجع). (د) العنوان ٣٠١.٢٩٥٣	رقم الإيداع ٢٠١٣/١١٢٤٣ الترقيم الدولى 978-977-718-409-0 طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

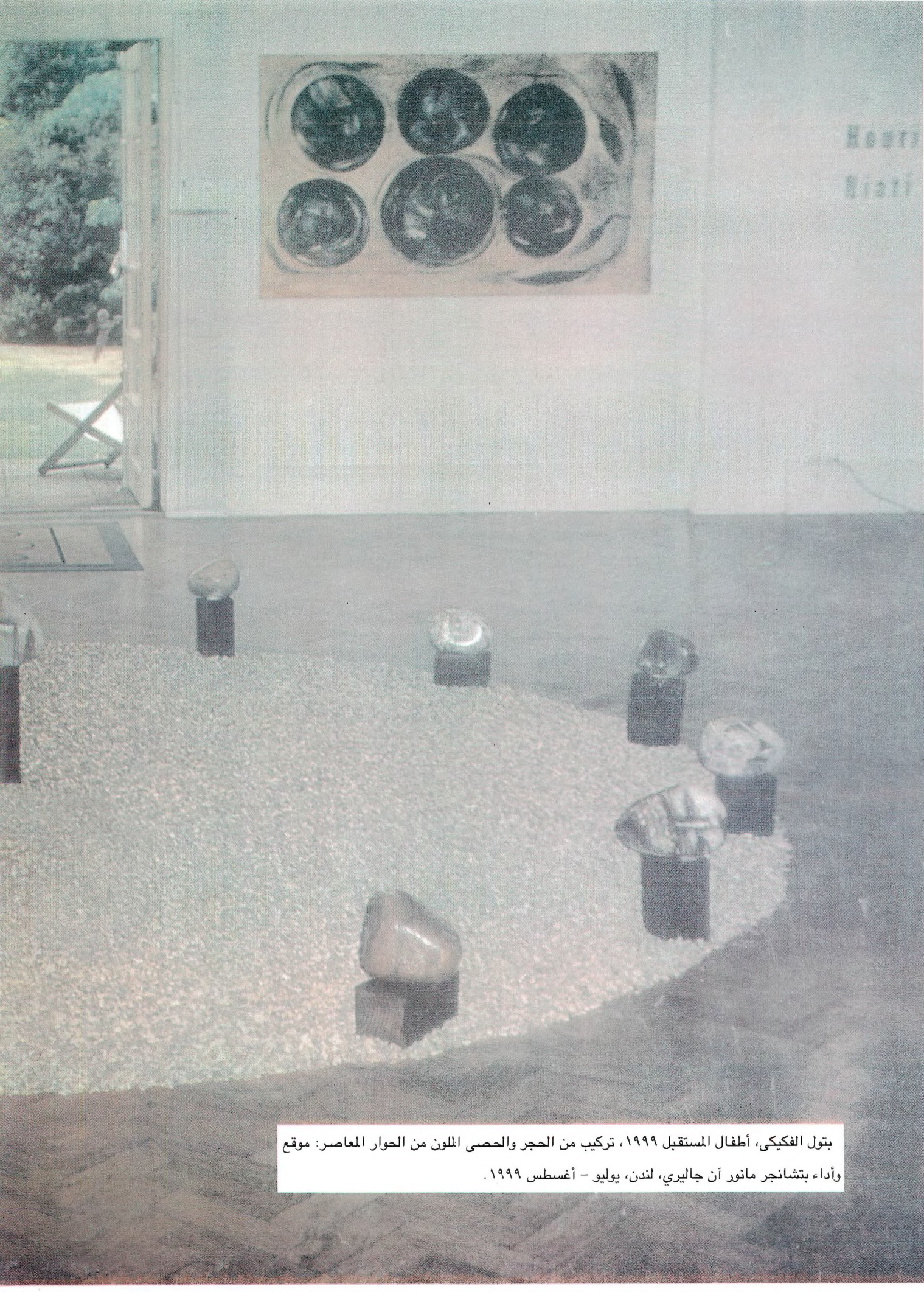
تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ،  
والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .



## المحتويات

9	شكر وتقدير .....
11	مقدمة: صور ومهجر واختلاف بقلم: فران لويد .....
33	الأممية والفن: إعادة تقييم مفاهيم الجمال والفردانية فى سياق دولى، بقلم: إلس فان دير بلاس .....
45	الفنانون العرب الأمريكيون والتعددية الثقافية فى أمريكا بقلم: سلوى مقدادى نشاشيبي .....
61	الهوية المحمولة والبعد البؤرى للذاكرة بقلم: صبيحة خمير .....
75	أجسادنا: ومشرقنا وفننا، بقلم: مى غصوب .....
91	الفن الفلسطينى: تخيل الوطن الأم بقلم: تينا شيرويل .....
111	تخليق الرؤية: منظور شخصى، بقلم: حورية نياتى .....
121	إعادة تخليق أنفسنا: الفن والذكريات والماديات - لوحات ملونة، بقلم: فران لويد .....
181	تخليق نواتنا: الفن والذكريات والماديات، بقلم: فران لويد .....
206	السير الذاتية للفنانات .....
249	الفن العربى المعاصر: ثبت المراجع .....





بتول الفكيكي، أطفال المستقبل ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملون من الحوار المعاصر: موقع  
وأداء بتشانجر مانور آن جاليري، لندن، يوليو - أغسطس ١٩٩٩.











## شكر وتقدير

لم يكن لهذه الطبعة أن تخرج إلى النور لولا مؤازرة العديد من الشخصيات والهيئات والمؤسسات، وأخصُّ بالشكر السيدة "سومي هيلين كيلن"، المشرقة على موضوع "الحوار المعاصر"، وهو عملٌ اشتركتُ فيه ثمانى عشرة فنانة عربية، استوحينَ فكرته من المعرض الفني الذى عملنَ فيه معاً، وجعلنَ من خلاله العديد من المشروعات تؤتى ثمارها، وهذا الكتاب يعدُّ نتاجاً لهذا المعرض الفني. وقد ساعدت السيدة "كيلن" على دعم هذه الفكرة القيمة، بتنظيم ندوة لمناقشة قضايا النزوح والاختلاف والتشريد، والتغيرات الناجمة عن ذلك، وهى ندوة الهوية العربية فى العالم المعاصر، وقد عُقدتُ فى مركز بروناي للمؤتمرات، جامعة لندن يوم السبت الموافق ٢٤ من أبريل عام ١٩٩٩.

تم التنظيم للندوة بالمشاركة مع معهد تاريخ الفن والتصميم، جامعة كنجستون ومركز دراسات الشرق الأوسط والأدنى ومعهد الدراسات الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، حيث لاقت هذه الندوة دعماً من الأكاديمية البريطانية، مجلس الفنون بلندن، والفنون الزائرة، ومركز دراسات الشرق الأدنى والأوسط، وجامعة كنجستون.

وأقدم كذلك بالشكر لكل المهتمين بهذا المجال على مساندتهم، وأتوجه بخالص التحية والتقدير إلى معهد الفنون بإنجلترا لدعمه المادى لهذه الطبعة من الكتاب.

كما أنتهز الفرصة كي أعبرُ أيضاً عن تقديري وعرفاني لكل المتحدثين الذين ساهموا فى إنجاح هذه الندوة، ومن بينهم "غلين تاوادرورس" مدير المعهد العالمى للفنون البصرية فى لندن.

ولما كانت هذه المقالات التى يضمها هذا الكتاب هى حصيلة أعمال تمّ تجميعها من خلال تلك الندوة فقد ارتأيتُ أنه من الواجب أن أشكر كلَّ مَنْ ساهمَ فى كتابة هذه المقالات على مساهمتهم، وعلى عملهم المتميز الذى يُعبر عن تنوعات جغرافية متعددة. كذلك أشكر الفنانين الذين تفضلوا بالإجابة عن أسئلتى واستفساراتى العديدة، ومنحونى الإذن لأعيد إصدار هذا العمل.

كذلك أقدم بالمزيد من الشكر والتقدير للسيدة "ميلانى روبرت" على مهارتها القيمة فى التسجيل و"ألثيا جرين هام" والعاملين الآخرين فى مكتبة الفن النسائي، بقصر فولهام بلندن لدعمهم لى، ومكتبة أرشيف الفنون المرئية الإفريقية والآسيوية الكائنة فى جامعة شرق لندن لاستخدامى ما لديهم من مطبوعات ثمينة، ولجامعة "كنجستون" لما تزخر به من أبحاث مكنتنى من إنجاز هذا العمل. وأشكر السيد "ساجيد رزفى" المحرر المفوض شكراً جزيلاً على معاونته الغالية، فى تحرير الكتاب وإخراج هذا العمل إلى النور، وأشكر كلَّ الزملاء والأصدقاء والطلاب ممن قدموا يد العون لأعيد التفكير فى الثقافة المرئية. وأخيراً وليس آخراً، أقدمُ بشكرٍ خاصٍ لزوجى باتريك وارين لدعمه لى، وأشكر كذلك أبنائى، لوك وكاميلى ودونكن ونيثان وساسكاى.

وكلُّ من الكتاب والناشرين مدينون للفنانين بما تفضلوا به من السماح باستنساخ أعمالهم، ولدار فلاماريون بباريس للسماح بتقديم قصيدة الأدبية أندريه شديد من (قصائد من أجل النص)<sup>(١)</sup> (١٩٧٠ - ١٩٩١)، ١٩٩١.

(١). poèmes pour un texte. (الترجمة)



مارى توما، عد الأجساد (تفصيل)، ١٩٩٥، سلك وجوارب طويلة،  
قماش التول، دياييس، خيط ١٢×٣٢، ٥×٢٠ سم.





## المقدمة

### صور ومهجر واختلاف

#### فران لويد

**نزوح واختلاف:** يركز كتاب الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر على تعدد الهويات العربية وتنوعها كما تعكسها أعمال الفنانين العرب المعاصرين المقيمين في المهجر. ويتدقيق النظر في الصور المقدمة من خلال أعمال هؤلاء الفنانين نجد أن هناك محاور عدة متداخلة جديرة بالاستقصاء، وأن هذه المحاور حظيت بقدر لا بأس به من الكتابات الحديثة في عدد من المجالات الأكاديمية. والنقطة الأهم هنا هي أن هذه الأعمال الفنية تتضمن عمليات مركبة، وفي الغالب متناقضة، تشكل مفهومي "الانتماء وعدم الانتماء"، ويحكمها النوع الاجتماعي وتنوع الجغرافيات والعرق والإثنية والدين والجنس والطبيعة المتغيرة للمهجر والسبل المختلفة، والتي بها يتم إعادة تقديم النقاط المتحركة والمتقاطعة وتجسيدها للتماهي في تطبيقات الفنون المرئية في العالم المعاصر<sup>(١)</sup>.

وعلى نقيض الصور النمطية التي تتداول ويخاصة في العالم الغربي، ليست الهويات العربية كتلة صماء أو صورة واحدة، أو مجرد فكرة مختزلة تحت تصنيفات أحادية، سواء كان التصنيف بحسب الدين أو اللغة أو الموقع الجغرافي أو حتى النوع الاجتماعي<sup>(٢)</sup>، فالهوية العربية مثلها مثل كل الهويات، تُفصح عن نفسها بسبل مختلفة، وتتجسد في موضوعات معينة أوجدت لنفسها مكاناً متماشياً مع أفكار الدنية المتمثلة في النوع الاجتماعي أو العرق أو الدين أو الإثنية أو الجيل أو الجنس إلى آخره.

وهذه النقاط المتعددة والمتحركة للهوية الشخصية التي تتشكل من خلال أوجه تماثل واختلاف دائماً ما تتكون من خلال فعلٍ أو رد فعلٍ إزاء نقطة ما أو عدة نقاط أخرى في زمان ومكان ما، ومن خلال تعدد أو ربما في أغلب الأحوال تعارض وقائع تاريخية وسياسات وتفاعلات وتداخلات اجتماعية.

ولا يعني تركيز الضوء على تصوير الهويات العربية في المهجر أن هذا العمل يهدف إلى تحديد أو تثبيت ملامح الهويات العربية في المهجر، أو الاهتمام بالهوية العربية لذاتها، بل تتبع خط سير عملية مستمرة من المواءمة والتحدى والمقاومة التي من خلالها يتم تصوير الهوية العربية ويعاد تصويرها في ثقافة مرئية معاصرة عبر مختلف المهاجر في كل مكان ومن أي مكان. وهذا يؤكد أهمية تصوير الثقافة المرئية باعتبارها حقلاً حيويًا يشهد إعادة تشكيل الهويات وتجسيد المعاني بالنسبة للفنان وللمشاهد على حد سواء.

وبدلاً من أن تكون هذه الأعمال مجرد أشياء وصور لا تنبض بالحياة ذات معانٍ محددة وثابتة، تُعتبر الثقافة المرئية جزءاً من نتاج المعرفة، والتي تتميز بانفتاحها الدائم على الجديد من المعاني التي تتكون من خلال تلاقي نقاط التماهي والاختلاف<sup>(٣)</sup>.

وعلى الرغم من أنَّ المعانى التى يطرحها الفنُّ متعددةٌ وغيرَ مُحدَّدةٍ سلفاً، وأنَّه يوجد عدم تماثل فى تحديد وضع الأشياء، فإننا نجد أسئلة عديدةً حول أَىِّ مِنَ الهُويَّاتِ مُصوَّرة؟ وكيف تمَّ تصويرها؟ وعلى يدِ مَنْ جاء هذا التصوير؟ ونتيجة ماذا؟ ومن خلال ماذا؟ ولأَىِّ الأغراض صارت حاسمة؟...

وفى هذا الصَّدَد، نلاحظُ ندرة المواد الخاصة بالثقافة العربية المُرئية، سواءً فى البلدان العربية أم فى المهجر<sup>(٤)</sup>. وعلى الرغم من حضور بعض من هؤلاء الفنانين العالميين مثل "منى حاطوم"<sup>(٥)</sup>، الفلسطينية المولودة فى المنفى فى لبنان (التي تعيش الآن فى بريطانيا)، فإننا لا نجد اهتماماً كبيراً بممارسات الفن المعاصر لدى عرب المهجر<sup>(٦)</sup>. وبالقِطْع، هذه مسألة صامدة إذا قورنت بالانتشار الواسع والأكثر قبولاً لأدب فنِّ النساء الزُنوج المعاصر، وكتابات المرأة العربية، وعدد من المطبوعات التى صدرت حديثاً، والتى تُركِّز على الهُويَّات اليهودية<sup>(٧)</sup>.

ولمَّا كان هناك إدراك تامُّ لمخاطر التصنيفات الأحادية المتجسِّرة مثل تصنيف "عربى" و "امرأة" وأيضاً رسم الحدود القومية بحسب الأمة أو العرق أو الإثنية أو الدين، فقد اهتمَّ المؤلِّفون ببحث مبررات هذا الإغفال فى دراسات تاريخ الفن الغربى<sup>(٨)</sup>.

والمفارقة هى أنه عند استعراض الهُويَّات العربية المعاصرة من وجهات نظرٍ متباينة نجد أنَّ مجموعة المقالات اللاحقة ترمى إلى تفنيد محاولات فصل الموضوعات العربية المعاصرة ورفضها وإزاحتها نحو أفضية ثقافية مُهمَّشة أو مُحَرَّمة، فهى تؤكد الحقيقة المغفلة دائماً، التى تقتضى بأنَّ الثقافة المُرئية المعاصرة تنبُع من رُبوع جغرافية متعددةٍ بما فيها المهاجر كما فى بريطانيا والولايات المتحدة وفلسطين، وأنَّ هؤلاء الفنانين مؤثرون ومنتجون فى عالم الفنِّ المعاصر. (شكل ١-١).



(شكل ١-١)

ليلى كواش - مهجر (تفصيل)، ١٩٩٢

عبارة عن تشكيلة من الكولاج (مجموعة من القصاصات) ملصقة على القماش ٧٥ × ٩٠ سم.

وقد جاءت إمكانية تصوير هذا المشروع رد فعل لتغيرات جذرية فى أوضاع شتى أعقبت زمن ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار، وتسببت هذه التغيرات فى التآكل البطيء من الداخل والخارج لمكانة كان لها ثقلها وتميزها فى السابق للعالم الغربى جغرافيا وسياسيا وثقافيا<sup>(٩)</sup>.

وفى زمن الحراك المتزايد سواء بالسفر أو الهجرة أو النفى الطوعى أو غير الطوعى أو تطورات تكنولوجيا الاتصال العالمية، لم يكن ممكناً (إذا كان فى الأساس ممكناً يوماً ما) رؤية الهوية الثقافية ملتصقة بمكان ثابت لبلد ما، له جغرافيته المعينة أو ثقافته الموحدة. بل تحولت الأنظار لأسباب عدة نحو وعى بالتعدد داخل هذه المواقع الجغرافية وعبرها لعدد من السبل المختلفة. وقد كان لهذه التغيرات تأثير جذرى على كيفية النظر إلى أنفسنا وإلى الآخرين.

ومنذ كتاب "إبراد سعيد" المبدع حول الاستشراق، الصادر فى عام ١٩٧٨م، هناك زخم من الأعمال المكتوبة حول تصوير المشرق عامة والمرأة الشرقية والعربية أو أيهما بوجه خاص، باعتبارهما "آخر"<sup>(١٠)</sup>.

وفى حين وفرت كتابات مناصرى حقوق المرأة الأنجلو أمريكان عن الثقافة المرئية نقداً له وزنه حول النظرة الذكورية المتعولة المصاحبة للشرق الإمبريالى الفوقى والذكورى<sup>(١١)</sup>، انتقد باحثون آخرون يعملون فى مختلف العلوم كلاً من الخطاب الغربى الشمولى الذى يضع أوروبا فى المركز، وربطوا الأمة والدولة والنوع الاجتماعى فى جغرافيات الحقبة الاستعمارية وما بعدها بجماعات ثورية ومحافظة أو بأى منهما<sup>(١٢)</sup>.

إن ما يجب تدارسه كما ذكرت "أنتربال جرويل"<sup>(١٣)</sup> هو كيف يمكن للتصنيف بحسب النوع الاجتماعى أن يُمثل ممارسة انضباطية فى كل المجتمعات ولا دخل لها بـ "حريات" العالم الأول ولا "قمع" العالم الثالث<sup>(١٤)</sup>.

ومن ثم، فقد تحول التركيز فى الكتابات الحديثة من التصنيفات الأحادية، التى تضع الغرب فى مواجهة الشرق والمستعمر فى مواجهة المستعمر إلى الوعى بوضعيات أكثر تعقيداً وتناقضاً، حسب الجغرافيات والنوع الاجتماعى والعرق والطبقة واللغة والجنس، حيث تحتل الموضوعات أكثر من وضعية واحدة، فعلى سبيل المثال: فقد تمكن لها الطبقة مثلاً، وليس العرق أو النوع الاجتماعى.

وفى أغلب الأحيان، فإنه انطلاقاً من بعض الدراسات الثقافية ودراسات علم الإنسان، وبعض فروع العلوم الحديثة نسبياً، والمُسماة بدراسات ما بعد الحقبة الاستعمارية، تعرض بعض مناصرات حقوق المرأة مثل "رينا لويس"<sup>(١٥)</sup> و"ميادا يجينوجلو"<sup>(١٦)</sup> العلاقات المراوغة بين العرق والنوع الاجتماعى والثقافة فى دراساتهم للنساء المستشرقات والمرأة والحجاب<sup>(١٧)</sup>.

وهناك أخريات مثل "إيلا شوهات"<sup>(١٨)</sup> و"إيريت روجوف"<sup>(١٩)</sup> و"لزا بلوم"<sup>(٢٠)</sup> تُنادين بالحركة النسوية مُتعددة الثقافات، تستخدم تلك المناهج متعددة الاختصاصات، لتحليل السبل المختلفة، التى من خلالها ارتبط التصنيف الإثنى والعرقى بقضايا الهوية القومية، وساعد على استحداث وتقبل الثقافة المرئية فى جغرافيات متنوعة<sup>(٢١)</sup> (شكل ١-٢).





(شكل ٢-١)

ملیكة أكونزای، تبجیل، ١٩٩٠، حفر على الخارصین، ٣٤×٤٩ سم.

أما عن الهوية الثقافية، فإن من أكثر التغيرات التي طرأت بقوة هي الاهتمام مجدداً بالمهجر، أى الاهتمام بتحرك شعب أو جماعة من الناس من مسقط رأسهم إلى مكان آخر.

وقد حظيت كتابات "ستيورات هول"<sup>(٢٢)</sup> فى بريطانيا، ويليها كتابات "بول جيلروى"<sup>(٢٣)</sup> باهتمام بالغ، وركزت على تفكيك مفهوم الهوية القومية الأحادية الموحدة، وترسيخ مفهوم المهجر باعتباره موقعاً للتحويل والاختلاف؛ حيث تتشكل مجدداً الهويات الثقافية على الدوام من خلال الظروف الماضية والحاضرة وكرد فعل لهما.

وبالتكامل مع أعمال "هومى بهابها"<sup>(٢٤)</sup> بشأن التهجين (الاختلاط) والبينية<sup>(٢٥)</sup> تُنادى بعض النهج الفكرية مثل نهج "جيلروى"، "بتجنب الصدام العقيم بين التقليد والحداثة بتأكيد أولوية الحاضر التى لا يمكن اختزالها"<sup>(٢٦)</sup>، والتى مكنت من إعادة النظر جذرياً فى التصنيفات والفئات الموروثة.

واستناداً إلى هذا العمل يؤكد أحدث أعمال "نيكولاس ميرزوف"<sup>(٢٧)</sup> حول المهجر الإفريقى واليهودى: إنه لم يعد ممكناً النظر إلى المهجر على أنه المسار الوحيد الرابط بين الوطن وجهة النزوح<sup>(٢٨)</sup>.

ويرى العديد من الباحثين فى القرن العشرين أن المهجر أصبح فى أكثر الأحوال موطناً جديداً، والعودة منه فكرة غير مطروحة، أو حتى ممكنة، وأن التهجين الذى يحدثه المهجر لن يقتصر فقط على البلد المضيف، بل سيشمل أيضاً أفراد المهجر أنفسهم<sup>(٢٩)</sup>.

وهذا الوعى بالتفاعلات التاريخية المستمرة بين مختلف المهاجر، والتواتر المتزايد الذى من خلاله يقطن الأفراد مهاجر عديدة متعاقبة عبر دورة حياة واحدة نتيجة لتضاعف أعداد المهاجرين، وكذلك التعقيد الإضافى الذى تُطلق عليه "إيريت روجوف" "مهجر المهجر"<sup>(٣٠)</sup>، يشير إلى نقاط تعارض متشابكة للتماهى الثقافى، الذى بدأنا فى إدراكه للتو (شكل ٣-١).



(شكل ١-٣)

ميسلون فرج، شقيقتا السواد والذهب، ١٩٨٨

أدوات خزفية مصقولة بمعدن خاص للصقل ذهبى، ارتفاع ٥٧ سم، عرض ٢٨ سم.

وفى إطار مناقشة تجربة "شاندرا تالبيد موهنتى"<sup>(٣١)</sup> وأعمالها فى المهجر فى أمريكا، لاحظت، على سبيل المثال، أنه "لا يوجد تطابق واضح بين جغرافية شخص ما مثلى وعرقه وسياساته، ذلك لأننى أجد نفسى فى غالب الأحيان مطالبة بتعريف هذه العلاقات، وإعادة رسم ملامحها: فالعرق والشكل الآسيوى، والبشرة الملونة، مسائل لا تمثل جزءاً من نسيجى، لكنها ترجع إلى تاريخ الإمبرالية والعرقية والجنسانية والقومية وأيضاً الطبقة (الطبقة والمستوى الاجتماعى) ذلك أنها كلها قضايا أتطرق إليها فى علاقتى مع الناس البيض والملونين فى أمريكا.

ومع ذلك تؤكد "موهنتى"<sup>(٣٢)</sup>، وهى تعنى أن "التعاريف والمفاهيم لا تمدنا بأصل النسب، أن أصل النسب مسألة علائقية مائعة إلا أنها ملحة وضرورية"<sup>(٣٣)</sup>.

ومن خلال تأطير الحركة النسوية متعددة الثقافات، التى تجاوزت الحدود القومية والإقليمية، صارت قضايا "الوطن والانتماء والأمة والمجتمع" مسائل شديدة التعقيد<sup>(٣٤)</sup>.

وتتغير مفاهيم الأمة، أو كما يصفها "بينديكت أندرسون"<sup>(٣٥)</sup> "المجتمعات المتصورة"<sup>(٣٦)</sup>، جذريا وبطرق لا حصر لها. وفى حين تم إعادة تعريف حدود الدولة القومية فى أوروبا ما بعد الكتلة السوفيتية، التى أعادت اصطفاها بأوروبا، فإن الآثار المتضاربة للقوة الأمريكية، والأحداث الأخيرة فى أفغانستان والشرق الأوسط بعد هجمات الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ فى الولايات المتحدة الأمريكية وحرب الخليج والتحالفات الجديدة الناشئة فى مختلف بقاع العالم، محليا وقوميا، كل ذلك قد أثمر مواقع التماهى أكثر تعقيداً وتعدداً.

وفى الوقت ذاته، أدى الظهور المرتبط بذلك للأصولية الدينية فى الأفضية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية إلى إضفاء طابع راديكالى على الدين، وعلى وجه الخصوص ما ذكرته "نيرا يوفال دافيس"<sup>(٣٧)</sup> فى العلاقة بين الإسلام وبريطانيا، "فقد وصلت هذه العلاقة إلى ذروة جديدة بعد مسألة سلمان رشدى"، وبعد الأحداث الأخيرة التى جعلت جماعة من الناس كانت تُصنف سابقا بأصولها القومية والإقليمية، تعتبر الآن جزءاً من جالية إسلامية مستقلة.

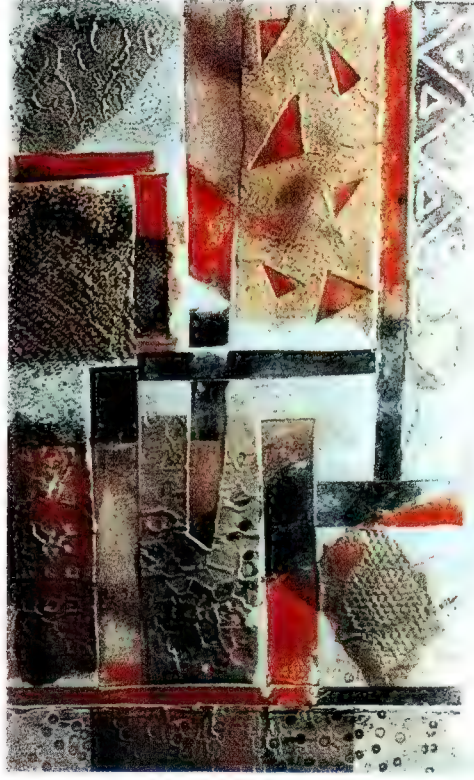


ويفترض تصنيف جاليات الأقلية هذه أنها، من الناحية الدينية، جماعات موحدة داخليا ومتوافقة فكريا، حيث لا توجد خلافات أو صراعات حول الطبقة الاجتماعية أو الجنس. وبالمثل<sup>(٣٨)</sup>، وكما تعرض مرفت حاتم، فى سياق أمريكا وحرب الخليج، سرعان ما أصبحت التصريحات السياسية المناهضة للعراق تصريحات أوسع تناهض العرب؛ حيث أصبح العرب فى مجملهم يمثلون ما يُعادل "الآخر"<sup>(٣٩)</sup> ثقافيا وسياسيا.

وتحاول المقالات التالية أن تفند النظرة عن التجانس المذكورة سالفا بالتركيز على الخصوصية الفردية لمختلف الجغرافيات والأجيال والتمركزات، فلا يمكن إصاق هوية ما بأى منطقة أو بلد معين، وتُبين لنا "صبيحه خمير" فى مقالتها أنه لا يوجد موطن أصلى واحد ولا دينٌ وحيدٌ، فكلمة عربى ليست مرادفا لكلمة مسلم، بل هناك عرب مسيحيون ويهود وغيرهم، وعلى العكس من ذلك، فكلمة مسلم ليست مرادفة لكلمة عربى، فهناك مجتمعات واسعة تضم المسلمين فى أقصى جنوب آسيا وإيران، وتزداد بالمثل روابط اللغة تعقيدا عن طريق تنوع اللهجات وأيضا بآثار الحقبة الاستعمارية؛ حيث نجد، مثلا، أجيالا كاملة فى المغرب والجزائر، لا يكتبون العربية ولا يتحدثون بها<sup>(٤٠)</sup>.

وكما ذكرتُ سابقا، فإن قضايا الجغرافيات والوطن مهمة بالمثل بالنسبة إلى المراجعة الحالية التى نقوم بها حول تقديم الفن المرئى ومعانيه، ويذكرُ عددٌ لا حصر له من الكتاب أنه حتى وقت قريب، كان يتم كتابة تاريخ الفن من وجهة نظر مركزية أوروبا، التى تصنف الأمم بحسب النظم التصنيفية لدى الغرب<sup>(٤١)</sup>. وكان الفن القادم من الجغرافيات الاستعمارية وغير الغربية يعرض فى متاحف باعتباره إثنوغرافيا (أى فن يطرح دراسة الأجناس والسلالات البشرية وعاداتها)، أو كان يعتبر عندما يدخل المعارض الفنية عادة ثقافة تقليدية معزولة عن الحداثة فى الغرب.

وهذا الأمر يعد مشكلة لكل الجغرافيات، لا سيما فى عصر الاستعمار، وما بعد الاستعمار، التى يحظى الوطن العربى بنصيب كبير منها. فكثيرا ما كان يتم رفض دخول هذه الموضوعات التى يتم تدريسها إلى عالم الحداثة الغربية، أو منحها مكانا فى تاريخها، وفى الوقت ذاته توجد خارج نطاق "التقاليد". وهى إذ تمت إزاحتها مرتين من خلال الحداثة والتقليد، تمثل تاريخا مُغفلا للتهجين، لا يزال يتعين تسطير سطور<sup>(٤٢)</sup> (شكل ١-٤).



(شكل ١-٤)

عزة القسمي، أشكال هندسية ١، ١٩٩٧، حفر وكولاج (مجموعة من القصاصات)، ٥٤×٧٥ سم.

وفى النهاية فالقضية ليست إعادة هؤلاء الفنانين إلى التاريخ، رغم أهمية ذلك المشروع وضرورته، ويتطلب هذا أيضاً إعادة النظر بصورة جذرية فى طريقة تسجيل التاريخ، ومعرفة المنظور الذى يكتب من خلاله هذا التاريخ.

لأنه مثلما تتساءل "ألين براندور"<sup>(٤٣)</sup> مشددة، فإن الشيء الذى يقف على المحك هنا هو شروط الهوية فى مفهوم الحداثة نفسها؟ وكيف تتغير هذه الشروط عندما ننظر لتطوراتها خارج المراكز الحضرية لأوروبا وشمال أمريكا أو من وجهة نظر من تم تجاهل دورهم أو محوه؟<sup>(٤٤)</sup>

وإضافة لذلك، فإنه عند الكتابة عن الخرافات الحداثية الغربية التى من قبيل "الحالة الإبداعية والتعبيرية الخاصة"، فإن "ترنه تى مينه ها"<sup>(٤٥)</sup> الكاتبة الآسيوية الأمريكية، والمخرجة والمؤلفة الموسيقية تُعبر ببلاغة عن أن هذه التركيبات الغربية للفنان تنتزع الصفة السياسية من الوسائل الإبداعية (بمعنى إغفال الأيديولوجية: لتدع العمل يأتى من رؤيتك، وإلا سيكون عملاً مغشوشاً، أو انس الجوانب الجمالية: فالبرجوازيون وحدهم هم من يغمسون فى رفاة التعبير الجمالية). ومن ثم<sup>(٤٦)</sup>، فإن ما تم إغفاله أو اختزاله للعالم التقنى هو مسألة: كيف صنع هذا العمل الفنى؟ بالنسبة لـ"مينه ها"، ومثلها الكثير من الفنانات المذكورات هنا تعد عملية "إعادة الإبداع" أكثر تعقيداً؛ لأنها تشتمل على محاولة استنطاق لشيء ما "... أى رحلة قصيرة فى عالم ما. وفى أكثر الأحيان يتطلب الأمر أن يترك المرء العوالم المعروفة ويذهب بعيداً إلى حيث لا يتوقع أحداً ما يمكن أن يكون"<sup>(٤٧)</sup>.

وكما أشرت من قبل، تهتم هذه المجموعة المختارة من المقالات، بمثل هذه التحولات المعنية بفرضية تجنيس الثقافة المرئية. وتمدنا كاتبات هذه المقالات بوجهات نظر متعددة ومن أماكن مختلفة، بمنظورات متعددة عن تصوير الهويات العربية



المعاصرة والقضايا المتصلة بها، فهن لا يُحاولن تقديم تسجيل شامل للوضع الراهن في العالم العربي ولا يدَّعين أنهن يتحدثن عن منطقة جغرافية معينة أو مجتمع بعينه، بل على العكس، كان الهدف من إعداد هذه المقالات أن تكون خطوةً تنظيريةً نحو تصوير الهُويّات العربية المعاصرة في مهاجر مُتعددة.

وكانت هذه المنطقة من التنظير غائبة بالكامل من علم تاريخ الفن لاسيما في بريطانيا؛ حيثُ يجري إغفال ممثليها من الفنانين، ولن يُصبح ممكناً النظرُ إلى الأشتات المتعددة ما لم نمح هذه الجماعات المختلفة اهتماماً أكبر (شكل ١-٥).



(شكل ١-٥)

مى غصوب وسهيل سليمان، إحلال، ١٩٩٨، تركيب جصى لثلاث غرف.

وقد جاء الجزء الافتتاحي من هذا الكتاب، بعنوان "نزوح واختلاف" للإشارة إلى تنوع القضايا المتشابكة التي تشتمل عليها هذه الدراسة، فالنزوح يتم جغرافياً ويتمثل في النفي القسري والطوعي، كما يتم ثقافياً ويتمثل في قمع سير الجماعات الأخرى، سواء في الجغرافيات في فترة الاستعمار أو فترة ما بعد الاستعمار أو المهجر (شكل ١-٦).



(شكل ١-٦)

سعد جرج، اليوم أسلخ جلدی

تفكيك وتجميع، ١٩٩٨ - تركيبات فنية مفصلة - مقاس طبيعي.



ولذا فهناك كم هائل من الكتابات الحديثة حول عبور الحدود الثقافية والجغرافية وتأثير النزوح والنفي: الفقد، والثائية، والبينية، وتعددية الرؤية، والحزن، والمنظورات الجديدة التي يمكن طرحها<sup>(٤٨)</sup>.

وقد رأى كثير من الكتاب أن نزع "الصفة الإقليمية" تمثل منطقة مثمرة بصفة خاصة بالنسبة للفنانات والكاتبات، ليس فقط لأنه يخلق إدراكات جديدة فحسب، بل لأنه على حد قول "جانيت وولف"<sup>(٤٩)</sup>، يساهم في عملية التحول الشخصي الذي قد يشكل "إعادة صياغة الذات" ونبذ العادات الموروثة، وممارسات التعليم الاجتماعي المقيد، واستكشاف صور جديدة من التعبير عن النفس يمكن الارتكاز عليها<sup>(٥٠)</sup>.

وترى مينه-ها أن البحث بمثابة توفير لإمكانية المشاركة في تغيير القيم المتلقاة - تغيير الآخرين (دون فرض سيادة عليهم)، من خلال تغيير المرء لنفسه، حتى نبلغ هدفنا بأسلوب يختلف عن أسلوب غزو الآخر باستخدام أقصر الطرق من قمع وإقصاء<sup>(٥١)</sup>.

وعلى حد قول "إدوارد سعيد" فإن القومية رفيقٌ حميمٌ للنفي. يسعى للدفاع عن طريق التأكيد بقوة على الانتماء، بينما تكمن خارج الحدود بيننا وبين الغرباء مساحة محفوفة بالمخاطر لا تنتمي للنفي<sup>(٥٢)</sup>.

بيد أننا نجد "تينا شيرويل" في مقالها حول تصوير العروض الفلسطينية ترى أنه ليس من الضروري مغادرة شخصٍ ما لموطنه حتى يصبح نازحاً<sup>(٥٣)</sup>. فإعادة اختطاط الحدود السياسية للبلاد بالقوة يؤدي إلى إعادة تشكيل المساحة وتغيير حقيقة المهجر داخل المنطقة نفسها وخارجها.

وبالمثل تذكر "سديره" في عملها الأخير أن النزوح والنفي أصبحا المصير لكثيرات من النساء العربيات في موطنهن، كما هو الحال في الجزائر وفي العديد من مساقط رأسهن في المهجر. (شكل ٧-١)



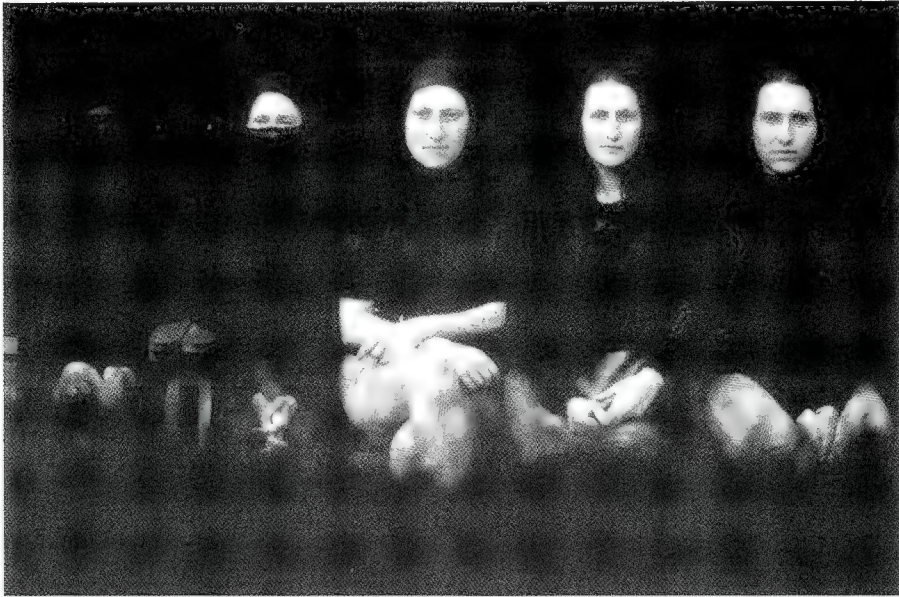
(شكل ٧-١)

زينب سديره، "الاستعمارية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية تم تشكيلها بالكمبيوتر ٣٠ × ٢١ سم.



ومن الضروري هنا أن نذكر أيضاً أن النزوح يستخدم للإشارة إلى نزوح التَّمرُّكُزِّ الأوروبيِّ بحكايته العِظام التي استمرت زمناً طويلاً؛ فمن خلال هذا النزوح الذي أثار قضايا التجنس ظهرت طرقٌ جديدةٌ ننظرُ من خلالها إلى أنفسنا وإلى الآخرين، وباستخدام استراتيجياتِ الخُطُوتَيْنِ لـ"دريدا" لكسر التعارضِ الثنائيِّ<sup>(٥٤)</sup> تصف "يجينوجو" بإيجاز هذه العملية "بأنها يُمكن من خلالها هُزُّ الهيكل نفسه فقط عندما نقر أن هناك "الغير" و"الغريبة"، بمعنى أن النزوح هو المرحلة التي تتوقف عندها الرغبة في السيادة، والاستحواذ، والوحدية<sup>(٥٥)</sup>.

بالإضافة إلى أن هذا، يبين ما تشير إليه "إيلا شوهات" من "النزوح متعدد الطبقات"، لأن تصنيفاته المتنوعة تختلف بحسب الإثنية والجنس، كما تستبعد جغرافيات معينة وتفترض أخرى، في حين نجد التصنيفات الاختزالية مثل: يهودى أم عربى أو لاتينى، تخفى التنوع العنصرى لطيف متنوع من الصبغات، يشمل الأبيض والأسود والمخطط والأسمر، ولا يسمح هذا التصنيف بوجود معانٍ أخرى لسياسات اللون<sup>(٥٦)</sup> (شكل ٨-١).



(شكل ٨-١)

جنان العينى، بدون عنوان "مشروع الحُجُب"، ١٩٩٧

صورة فوتوغرافية أسود وأبيض، أول زوجين اثنتين، ١٨٠×١٢٠ لكل منهما.

ويشير الاختلاف، بالمنطق نفسه، إلى حِزْمَةٍ من الفُرُوق التي تعمل تاريخياً وسياسياً وثقافياً على الفصل حسب النوع الاجتماعى والعرق والدولة والدين والجنس، وتفرق وتفصل داخل هذه الجماعات وعما حولها<sup>(٥٧)</sup>.

وحتى نتجنب حالة الأحادية وتثبيت الهوية حول أى من هذه الجماعات، نقول إن الاختلاف يعنى الإقرار بالتعددية أى عملية تشكيل الهوية وتحولها، سواء بإقرار تعددية الرعايا من النساء والرعايا من العرب والرعايا من المسلمين، نحن لا نزعُم أن هذه الأفكار المثبتة للهوية غير مهمة، لاسيّما عندما نعترف بالحقيقة القائلة: إنَّ هناك من اضطر إلى التنازل عن حقوقه أو حرُم منها بسبب الجنس والعرق والجنسانية.

وإضافة لذلك، فإنه مثلما تُشيرُ أحدثُ الأعمال المكتوبة فإن الاختلاف الثقافي والجنساني لا يمثل تصنيفاً منفصلاً عن دراسات المرأة أو الدراسات الثقافية، أو مجموعة فرعية مقارنة بموضوع آخر أكثر أهمية من قبيل الحداثة والاستعمار وما بعد الاستعمار وغيرها، بل يُمثلُ جزءاً مركزياً وضرورياً لتركيب التصنيف نفسه، وجزءاً تأسيسياً للموضوع ذاته<sup>(٥٨)</sup>. وعليه، وكما تقول "منه ها" بإيجاز: "الصراع دائماً مُتعددٌ ومتقاطع، ورغم أن أطراف الصراع محددة فإنه لا يُركز على جبهة واحدة من جبهات المعركة" (شكل ١-٩)<sup>(٥٩)</sup>.



(شكل ١-٩)

ليلي الشوا، أطفال الحروب، ١٩٩٢-١٩٩٥، ١٠٠ × ٢٣٠ سم  
جزء من أسوار غزة، تركيب من ١٠ مجسمات من الحرير المطبوع.

من الملاحظ أنَّ غالبية الفنانين اللاتي تتم مناقشة أعمالهن هنا من النساء، وإذا كان هذا يعكس جزئياً العدد الهائل من الفنانات العرب العاملات في البلدان العربية وبلدان المهجر، فإنه يُمثل أيضاً اهتمامات كتاب المقالات، وخصوصيات التجربة النسائية في أفضية مختلفة من الحقبة الاستعمارية وما بعدها. وعلى الرغم من أنَّ النوع الاجتماعي ضروريٌّ في تصوير الهويات القومية، وخاصةً أثناء الصراعات الاستعمارية، فإنَّ الدورَ المركزيَّ الذي احتلته المرأة بصورة مباشرة في الثقافة المرئية لم يحظَ حتى وقت قريبٍ إلا بنصيب ضئيلٍ من الاهتمام.

إذ رفضت كاتبات هذه المقالات وكلهن من النساء تصنيف النساء أو العرب تصنيفاً واحداً؛ لأنهنَّ قادمات من مناطق مختلفة، ولديهن خلفيات ثقافية متنوعة، مُعظمهنَّ عربيات وبعضهنَّ ليس كذلك، وكلُّ واحدةٍ منهنَّ لديها منظورٌ خاصٌ بها، ومختلفٌ في تصوير الهويّات العربية المعاصرة، وليس الهدف من ذلك طمس الاختلافات، بل لنكون على درايةٍ بالعملية التي من خلالها تعمل الاختلافات عبر مواقع متعددة للثقافة المرئية، ولنفحص السبل المختلفة التي من خلالها أيضاً تتمُّ عملية الإقصاء والتضمين. ولهذا تُعدُّ هذه المقالات فرصةً سانحةً لإعادة التفكير في الهوية العربية بكلِّ هذه الوسائل المختلفة والمتبادلة لكلِّ من الفنان والمُشاهد. (شكل ١-١٠).





(شكل ١-١٠)

وفاء الهضيبي، مكناس، ١٩٩٨، عمل في مرحلة الإعداد  
رسم وتشكيلات بالحنة على قطعة من الجلد المشدود.

وقد قدمت المقالة الافتتاحية للكاتبة "إلز فان دير بلاس" تذكرة قيمة بما هو على المحك إذا أردنا حقاً تكوين عالمٍ للفنّ الدولي ذي ثقافات متعددة. وفي محاولة للمضى لمدى أبعد في مناقشة التعددية الثقافية والفنّ تزعم "إلز" أنه إذا كنا نريد التغيير حقاً فلا بدّ من إعادة النظر في القيم الثقافية والجمالية المألوفة والسائدة والعمل على تغييرها جذرياً، ويجب أن تُفعل تلك التغييرات من خلال المؤسسات التعليمية والفنية وفي داخلها؛ ذلك لأنها هي التي تُدعم وتسيطر وتتحكم في الأعمال الفنية وتسمح بدخولها إلى عالم الفن الدولي.

أمّا مقالة "سلوى مقدادى نشاشيبي" فقد لفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على التعدّد الثقافيّ، والمكانة التي حظي بها الفنّ في أمريكا، والمكانة التي يوليها الفن العربي. واستندت "نشاشيبي" إلى خبرتها الثرية - باعتبارها كاتبةً وأمينة متحف عربية أمريكية - لتستعرض مشكلات الأنظمة التصنيفية الإثنية، لا سيما الصعوبات التي تواجه الفنانين العرب الأمريكيين الواقعيين بين الغالبية البيضاء والأقلية الإثنية، وكذلك المهملين من كلا الطرفين، وتشدّد على تعدّد الفنّ العربي الأمريكي، والاختلافات بين الأجيال ومصادرها المتعددة. وناقشت "نشاشيبي" أعمال ثلاث فنانين معاصرين، ونادتُ بالحاجة الملحة إلى إعادة التفكير في أنظمة التعليم الأوروبية المركزية، وسياسات المتاحف والمعارض الفنية التي تقصى حالياً هذا التعدّد.

وبالانتقال بين مختلف السجلات التي تشتمل على السير الذاتية، رصدت "صبيحة خمير" تعدّد الهويّة العربية من خلال وحدة اللغة وتنوعها، وكشفت ملامح المهجر الواسعة النطاق، وعلاقتها بالذاكرة الشخصية والجماعية، وطالبت "خمير" بضرورة الإبقاء على الصلة بين تاريخ العرب والفنّ الإسلاميّ عبّرَ مُختلف الجغرافيات والسير، وأهمية رؤية هذه السير تمتد إلى ما بعد آثار استعمار القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين. والتزاماً بضرورة وجود حوارٍ تبين "خمير" إمكانية التعايش في ظل الاختلافات من خلال الرجوع إلى الماضي مثل التاريخ الأندلسيّ الماضي والتطورات المعاصرة في الأشكال الموسيقية. (شكل ١-١١)



(شكل ١-١١)

صبيحة خمير، حطام سفينة ١، رسم تزيين لغلاف كتاب

جزيرة الحيوانات، ١٩٩٤، ١٢,٥ × ٣٢ سم، مجموعة كتب تصدر كل ثلاثة أشهر، لندن ١٩٩٤ .

وانطلاقاً من غياب دور المرأة العربية في الاستشراق الغربي والأصولية، تدعو الفنانة اللبنانية الأصل والكاتبة والمحرة "مى غصوب" إلى إعادة النظر في التوجّهات الراهنة نحو المشرق والآخر، وإذ تتخذ جسد المرأة العربية باعتباره حقلاً رئيسياً للنظرة الفنية، تنظر "مى غصوب" إلى الثقافة المرئية من نطاقٍ واسعٍ بدءاً من مُخيّلة المستشرق في القرن التاسع عشر في الرسم، مروراً بالصُّور الفوتوغرافية المنتشرة للبطاقات المصوّرة لعهد الاستعمار، وصولاً إلى أغلفة الكُتب العربية المعاصرة والإعلانات.

وبعدما أشارت "مى غصوب" إلى عددٍ من النظرات المتضاربة والمتصارعة في الشرق والغرب، تسألُ عما هو المقموع والمسكوت عنه؟ وتدعو إلى ضرورة مراجعة الأنظمة التصنيفية المتعوّد عليها والهرمية الطابع. (الشكلان ١-١٢ و ١٣-١٢).



(شكل ١-١٢)

مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٩، تركيب ٢٠٠ × ٥٠ × ٣٠ سم.





(شكل ١-١٣)

مى غصوب، المغنى الأولى ١٩٩٩، تركيب ٢٠٠ × ٥٠ × ٣٠ سم.

واستمراراً في مسار الجغرافيات والمهجر تُنقّب "تينا شيرويل" في منطقة لاقَت اهتماماً محدوداً عن الفنّ الفلسطينيّ المعاصر، وتستعرض، آثار النزوح الثقافي والاقتصادي والسياسي على الفن الفلسطيني وكيفية تصوير فلسطين باعتبارها موطناً، وتستند في ذلك إلى تاريخ شعب فلسطين داخل في الأراضي المحتلة. وإدراكاً لأهمية التصوير الذي يُعدّ جزءاً مهماً وضرورياً من الخطاب الوطني، ولقدرته على تمييز جماعات معينة، تتساءل "شيرويل" كيف يمكن لهذه الأعمال أن تُحجب أو تخفي الاختلافات عبّر كثير من المواقع، بينما تُبرز سيراً أخرى مغفلة في الثقافة المرئية المعاصرة. (شكل ١-١٤).



(شكل ١-١٤)

فريال الأدهمي، النظر للأمام، ١٩٩٧، أكليك وألوان مائية على الورق ٥٥ × ٤٠ سم.

وتُثير المساهمة التالية مجدداً قضية تصوير الهُويّات وسياسات المكان بطرح الإنتاج الفنّي بقوة في إطار مفترقٍ ثقافيٍّ، فالفنانة "حورية نياتي"، الجزائرية الأصل، وهي فنانة متخصصة في التركيب والأداء (المسرح)، تحدثنا عن نشأتها في الجزائر أثناء الاستعمار وبعده، وكيف تجاوزت الحدود الجغرافية والثقافية. وهي إذ تقدّم رؤى متبصرة جديدةً حول التعريفات القومية الموحدة، تؤكد على خصوصيات عمَلها في المواقف المختلفة، وأهمية القدرة على الإنجاز في عملية صنع عملها وفهمه على أنه ذاتية مُجسّدة. (شكل ١-١٥).



(شكل ١-١٥)

حورية نياتي، زرياب.. قصة أخرى، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، الحوار المعاصر  
عمل لثمانية عشرة فنانة - تركيب، جاليري هوت باث، باث، ١٦ يناير ١٩٩٩ .

وعلى النقيض ومن منظور مختلف تتركز مساهماتي على عمل الفنانات العرب المعاصرات العارضات في بريطانيا "الحوار المعاصر" عام ١٩٩٩م-٢٠٠٠م<sup>(٦٠)</sup>. وباستخدام الكتابات الأخيرة بشأن الذاتية والقدرة على الإنجاز، أطرح فكرة الانتماء الثقافيّ لبحث دور الذكريات والماديات بالنسبة للفنان والجمهور. ومن خلال تحليل لأعمال حقيقية أبدعت في مهجر العرب في لندن، أدعو إلى إعادة تقييم الذاكرة على أساس أنها عمل من أعمال القدرة على الإنجاز، وتجسيد لها في الحاضر (ليس مجرد الحنين إلى إعادة إنتاج الماضي). وأهمية دور الذاكرة في استعادة كل السّير المنسية إلى أرض الواقع متجسدة في عمل الفنانات العربيات المعاصرات. وإضافة لذلك فإنني أعتقد أنه عن طريق الذاكرة تتشكل الهويات والمعاني الجديدة التي يمكن الخروج بها من خلال الفنان والمشهد.

ويتخطى قضايا "النظرة" و "الغير" تقدّم جميع الكتابات إذاً طرقاً مُستحدثةً للتعامل مع التفاعل المعقّد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة، وتجسيد ذلك من خلال بحث الاختلاف والنزوح في الثقافة العربية المعاصرة. كذلك تناولت الكتابات عدداً هائلاً من السبل التي يمكن من خلالها إعادة النظر في الاختلاف والنزوح بالنسبة إلى عالم سريع التغير والتقلب، نشهد فيه نزوح الناس وتحركهم على نطاق واسع غير مسبوقٍ منذ الحرب العالمية الثانية، استناداً لاختلافٍ ثقافيٍّ أو دينيٍّ كما نراه مع الأحداث الساخنة في كوسوفو، أو الوضع الفلسطيني المتأجج وأزمة الجزائر، والعقوبات الاقتصادية



المفروضة على العراق، والاضطرابات الأخيرة التي تهز العالم وتثير قضايا الاختلاف بصورة عامة، كيف تنشأ؟ وما مدلولها؟ وما الاختلافات المصرية؟ ولأنّ هناك وعياً شديداً بأنّ الانتماء دائماً له صلةٍ بعدم الانتماء فإنّ مفاهيم الإقصاء والدّمج لها حساسيتها الملحة في عالمٍ معاصرٍ تغيّرت فيه جذريا (في فترة ما بعد الاستعمار) الطريقة التي نتعرف من خلالها على أنفسنا وعلى إحساساً بالوطن والانتماء والهوية.

فدائماً وأبداً ما نجد أنّ الثقافة المرئية جزءٌ من صراع الهويات، سواء داخل الوطن أو الجماعة أو صراع الفرد. والثقافة المرئية ليست بلا قيمة أو بمنأى عن المصالح الشخصية، ومن ثم، وكما تُوضّح مقالات هذا الكتاب، علينا أن نتيقظ على الدوام لأفكار مثل: الصدق مقابل الفساد، والنقاء مقابل الخط، والتماثل أو الوحدة مقابل التباين والتعدد.

وعلى الرغم من أننا قد نعي العناصر الزائفة لتمثيل الهوية وتصويرها، فإنّ هذا لا يعنى، كما يُؤكّد كثيرٌ من الكتاب<sup>(١١)</sup>، أنّه ليس لها تأثيرٌ حقيقيٌّ على كل المستويات، بال تكرار والتعبير الأدائي والانتشار بمخاطبة جمهورٍ أوسع. ونحن ندرك تماماً، كما يذكر "ميرزوف" عدم وجود حدودٍ للمهجر<sup>(١٢)</sup>، وبمقدور هويات هذا المهجر تجسيد الآثار الفوضوية والتحويلية للمهجر، والسماح لنا بإعادة التفكير في مختلف الافتراضات والتمركزات. وتذكر "خمير" أنّ مخاطر تخطّي الحدود وخصوصية العولة الجديدة قد تُعيد تنصيب وضع القوى الغربية، هناك من ناحية أخرى ضرورة لرفض النظرة الأحادية في تصوير الهويات إذا أردنا التوصل لحالة من المرونة الفكرية على كل المستويات وكل المجالات، ونقد ذاتي متزايد فيما يخصّ وضع المصطلحات وطرق استخدامها.

وباستخدام نهج وأساليب مختلفة جاءت هذه المقالات لفتح مجالٍ للتاريخ، الذي لا يتعين كتابته فحسب، بل للتأكيد في الوقت نفسه على أنّ الهويّات المتعددة لا تعنى بالضرورة هوية مشتتة. فتصوير الهويات العربية المعاصرة في المهجر هي رغبة في تعيين وضعيّة للمرء وبحث وإعادة النظر في الهويات من خلال الوعي بسياسات المكان، وأيضاً - وذلك لا يقلُّ أهمية - الوعي بالعمل باعتباره موقعاً للاستكشاف وإبراز القدرات والبحث في عالم متغير حيث صناعة الصور والحكم عليها أمر له دلّالته. (شكل ١-١٦)



(شكل ١-١٦)

زينب سديرة، "الاستغماية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية مُخلقة بالكمبيوتر ٣٠×٢١ سم.

## الهوامش

(١) للاطلاع على التنظيرات الحديثة لمصطلح "انتماء" في العلوم الإنسانية الاجتماعية وتاريخ الفن ودراسات ما بعد الاستعمار انظر: Reed, Christo-pher (ed). *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London: Thames and Hudson, 1996; Naficy, Hamid (ed). *Home, Exile, Homeland: film, Media and the Politics of Place*, London and New York: Routledge, 1998; Mohanty, Chandra Talpade. *Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community in Shhat, Ella (ed). Talking Visions: Multicultural Feminism in Transnational Age*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1999, pp485-500.

(٢) في أعقاب قضية سلمان رشدي، حرب الخليج ومستجدات الأحداث بعد هجوم الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة وتفجيرات أفغانستان صارت الصور النمطية للعرب والمسلمين أو ربما العرب أو المسلمين (تصنيف الإنسان إلى: عربي أو غير عربي) أكثر غلبة. انظر على سبيل المثال: مرفت حاتم الفن الأمريكي غير المرئي: والتهجين العربي الأمريكي والخطابات المناصرة للمرأة في تسعينيات القرن العشرين في:

Shohat, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Ipid, pp 369-390, and Modood, Tariq "British Asian Muslims and the Rushdi Affairs" in Donald, James and Rattas. Ali (eds), "Race, Culture & Differences, London, California, New Delhi:

Saga Buplications in association with the Open University, 1992, Reprinted 1999.

(٣) بالنسبة لقضايا الوسائل التعبيرية وعلاقتها بالثقافة المرئية - انظر على سبيل المثال: Bloom, Lisa (ed). *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999 and Jones, Amelia and Stephenson, Andrew. *Performing the Body: Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.

(٤) للاطلاع على آخر الأبحاث التي تناولت الجوانب المختلفة لـ "الفن العربية المرئية المعاصرة - انظر مطبوعات باللغة الإنجليزية: Ali, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World*, London: Scorpion Publications J. Amman: - The Royal Society of Fine Arts, 1989.

Lloyd, Fran (ed). *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*. London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999; Lloyd, Fran. *Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self"*: Houria Niatl and Zined Sedira, *Journal of Algerian Studies*, London, March 2000: Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Forces of Change, Artists of the Arab World*. Lafayette, California: ICWA, 1994; Tucker, Judith E (ed). *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundries, New Frontiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1993; Zuhur, Sherifa. *Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East*. Cairo Press and University of Florida Press, 1995; Zuhur, Sherifa (ed). *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, Cairo: American University of Cairo Press, 1998.

(٥) ولدت عام ١٩٥٢ في بيروت، لبنان. من أصل فلسطيني، وتعيش في لندن، بريطانيا، وفي برلين، ألمانيا. (الترجمة)

(٦) للاطلاع على المزيد من الدراسة المفصلة لأعمال حاطوم بما فيها آثار النفي والزواج انظر: Archer, Michael et al, Mona Hatoum, London: Phaidon Press, 1997. See Also, The Catalogue essay by Candice Bretiz on the American-based Arab Egyptian artist Ghada Amer in *Echolot: oder 9 Fragen an die Peripherie (9 Questions from the Margins)*, Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 1998 and the essay on the Arab-Israeli artist Sigal Primer by Irit Rogoff, "Daughters of Sunshine - Diasporic Impulses and Gendered Indentities" in Bloom, Lisa (ed), *With Other Eyes*, ibid, pp157 - 183.



(٧) حول الهوية اليهودية، على سبيل المثال، مطبوعات حديثة حول الثقافة المرئية تشمل: Bohm-Duchen, Monica and Grodzink, vera (eds), Rubies & Rubies: Jewish Female Identities in Contemporary British Art, London: Lund Humphries, 1996; Mirzoff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews. New York and London: Routledge, 1999; Nead, Lynne and Steyn, Huliet, The Jew: Assumptions of Identity, London: Continuum, 2000.

وعلى النقيض كتب القليل عن تصوير الهوية العربية، سواء صورة منفصلة أو كجزء من أشتات متعددة تتضمن الأفريقان والثقافة المرئية السوداء.

(٨) هذا الإغفال نتيجة لعوامل عدة، من ناحية هناك تقليد ثقافي عربي حديث نسبياً يضع الكلمة في مرتبة تعلو الصورة المرئية، والسياسات الثقافية والسياسية في جغرافيات عربية عديدة تعزز هذا الترتيب وتمنح امتيازاً للتقليدي ويون شك مسألة الاقتصادات، وبخاصة تجاه الفنانين العربيات. وهي أيضاً نتيجة لأحداث سياسية وتاريخية صورت العالم العربي كمصدر للخطر بالنسبة للعالم الأوروبي الأمريكي، معاً بمركزية أوروبية مؤسسية في عالم الفن التي تميل لتجاهل الأعمال المقدمة في الجغرافيات العربية والمهجر. هناك استثناءات جديرة بالملاحظة في بريطانيا مثل معارض "من كلا العالمين"، معرض وايتشيل في لندن عام ١٩٨٦ الذي يضم العمل المتميز للفنانة الجزائرية الأصل حورية نياتي "القصة الأخرى": الفنانون الأفرو آسيويون في بريطانيا ما بعد الحرب، وفي معرض مايورد، ١٩٨٩ الذي يضم أعمال منى حتوم، فور إكس فور وينظمه أيدي تشمبرز عام ١٩٩١.

(٩) هذا يتضمن من بين نصوص ضرورية أخرى استعراض الحداثة في عمل ليوتارد جين فرانسو "The postmodern Condition: A Report on Knowledge, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979; The deconstruction of naturalized western mythologies by Barthes, Roland, Mythologies, translated Annette Levers, London: Granada; the critique of western history and concepts of self by Michel Foucault in an Archaeology of Knowledge, New York: Pantheon Books, 1972; and the challenges presented by writers in 1980s on the effects of postcolonialism, including Bhabha, Homi K. "the Other Question - the Stereotype and colonial Discourse; Screen, 24, No 6, November-December 1983; Spivak, Gayatri C, in Other Worlds: Essays Cultural Politics, London: Methuen, 1987; Minh-ha, Trinh T. Women Native Other, Bloomington: Indiana University Press, 1989. See also Young, Robert: Writing History and the West, New York and London: Routledge, 1990.

(١٠) إدوارد سعيد: الاستشراق: المفاهيم الغربية حول الشرق، انظر أيضاً: London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1978 Mackenzie, John M, Orientalism: History, Theory and the Arts. Manchester and New York: Manchester, New York: Manchester University Press, 1995, Graham-Brown, Sarah, Images of Women: The Potrayal of Women in Photography of Middle East, 1860-1950, London: Quarter Books, 1988.

(١١) Nochlin, Linda. The Imaginary Orient, in The Politics of Vision: essays on Nineteenth-century Art and Society, New York: Harper and Row, 1989, (First published in Art and America, May 1983). For subsequent feminist writing on Orientalism see note 13 below.

(١٢) انظر على سبيل المثال: kandioli, Deniz. Identity and its Discontents: women and the Nation Millennium: Journal of International Studies, vol 20, No 3, 1991, pp 429-43: Kandiyoti, Deniz (ed). Women, Islam and the State, Philadelphia: Temple University Press, 1991; Yuval-Davies, Nira and Athias, Floya (eds). Women Nation-State, London: Macmillan, 1989; Grewal, Interpal and Kaplan, Caren (eds), Scattered Hegemonies: Post modernity and Transnational Feminist Practices, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; Grewal, Interpal, Home and Harem: Nation, Gender, Empire and cultures of Travel, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Mohanty, Chandra Talpade, Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial discourses" reprinted in Patrick, Williams and Laura Chrisman (eds), Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, a Reader, Cambridge. Harvester/Histories, Third Text, Summer 1998, Reviewing Orientalism.

(١٣) أنتربال جرويل: عالمة في دراسات المرأة والنوع الاجتماعي والجنس لدى جامعة ييل بالولايات المتحدة. وتُعد شخصية محورية في مجال دراسات المرأة الأكاديمية. كما أنها باحثة نسوية ناشطة وتهتم بأبحاثها بوضعية المرأة في فترة ما بعد الاستعمار والحركات النسوية وحقوق الإنسان. (الترجمة)

(١٤) Grewal, Interpal. On the New Global Feminism and Family of Nations: Dilemmas of Transnational Feminist Practice" in Shohat, Ella (ed) Talking Visions, 1999, p 523.

- (١٥) رينا لويس: أستاذة في الدراسات الثقافية بجامعة لندن للآداب وتنصب معظم أبحاثها حول الدراسات النسوية لحقبة ما بعد الاستعمار. (الترجمة)
- (١٦) ميادا يجينوجلو: أستاذة في العلوم الاجتماعية المختصة بالشرق الأوسط، الجامعة الفنية للشرق الأوسط - أنقرة، تركيا. (الترجمة)
- (١٧) كلتا الكاتبتين قدمتا دراسة وافية للاستشراق: انظر، Lewis, Reina Gendering Orientalism, Race Femininity and Representation. London and New York; Routledge, 1996 and Yegenoglu, Meyda. Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of orientalism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. See also Lewis, Reina "Cross-cultural reiterations: Demetra Vaka Brown and the performance of racialized female beauty" in Jones Amelia Stephenson, Andrew. Performing the body: performing the text, 1999, pp56-75; and Bernstein, M. Visions of the East: Orientalism in Film, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
- (١٨) إيلا شوهات: أستاذة في الدراسات الثقافية بجامعة نيويورك ولها أعمال كثيرة تناولت قضايا المركزية الأوروبية والاستشراق، وأيضا التوجهات المختلفة الاستعمارية وعبر القومية المستخدمة في الدراسات الثقافية. (الترجمة)
- (١٩) إيريت روجوف: دكتوراه من معهد كورتولد للفنون، عام ١٩٨٧ جامعة لندن، وتتركز أبحاثها المعنية بالثقافات البصرية حول الظروف الجغرافية وفترة ما بعد الاستعمار والعولة وفترة ما بعد الهجرة. (الترجمة)
- (٢٠) لزا بلوم: من مواليد ٢٠ سبتمبر عام ١٩٦١، أمريكية، محامية حقوق مدنية، شريك ومدير لشركة بلوم القانونية. تهتم بقضايا حقوق الإنسان والتمييز العنصري بجانب قضايا الأسرة والحقوق المدنية. (الترجمة)
- (٢١) Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999; Bloom, Lisa (ed). With Other Eyes, 1999; Irit Rogoff, Daughters of Sun-shine - Diasporic Impulses and Gendered Identities" in bloom, Lisa, as above. See also Ella Shohat and Robert Stam, Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, London and New York" Routledge, 1994.
- (٢٢) ستيفورات هول: من مواليد ٣ فبراير عام ١٩٣٢، جاميكا، مُنظر ثقافي واجتماعي، عاش وعمل في المملكة المتحدة منذ ١٩٥١، ويُعد هول مع آخرين من مؤسسي المدرسة الفكرية التي عُرفت بمدرسة الدراسات الثقافية البريطانية.
- (٢٣) See Hall, Stuart. Cultrual Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader. Cambridge. Harvester / Wheatsheaf, 1993; Hall, Stuart. New Ethnicities in Race, Cultural and difference, Donald, J and Rattans, A (eds), 1992; Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London and New York: Verso, 1993.
- (٢٤) هومي بابا: من مواليد عام ١٩٤٩، أستاذ الأدب الإنجليزي والأمريكي، ومدير مركز الدراسات الإنسانية لدى جامعة هارفارد. يعد من أهم الشخصيات التي تناولت دراسات ما بعد الاستعمار المعاصرة. (الترجمة)
- (٢٥) Bhanha, Homi T, The Location of Culture. London and New York, Routledge, 1994.
- (٢٦) Gilroy, Paul. The Black Atlantic, 1993, pp 202.
- (٢٧) نيكولاس ميزروف: أستاذ الإعلام والثقافة والاتصال لدى جامعة نيويورك، متخصص في الثقافة البصرية. (الترجمة)
- (٢٨) Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews, 1999, see also Brah, Avatar, Cartographies of Diaspora, New York and London: Routledge, 1996.
- (٢٩) Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, 1999 pp 3-4.
- (٣٠) Rogoff, Irit. Daughters of Sunshine- Diasporic Impulses and Gendered Identities in Bloom, Lisa (ed) With Other Eyes, 1999, p 163.
- (٣١) شاندرنا تالبيد موهنتي: من مواليد ١٩٥٥، مومباي - الهند، مُنظرة نسوية بارزة لحقبة ما بعد الاستعمار والفترة الانتقالية، وأستاذة دراسات المرأة لدى جامعة هملتون، نيويورك. وهي الآن رئيسة قسم دراسات المرأة لدى جامعة سيرياكوس. (الترجمة)
- (٣٢) Mohanty, Chandra Talpade. Crafting Feminist genealogies in Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p500.
- (٣٣) المرجع نفسه ص ٤٩٩ .
- (٣٤) المرجع نفسه ص ٤٨٥ .



(٣٥) بينيديكت أندرسون: من مواليد ٢٦ أغسطس عام ١٩٢٦ . حاصل على إجازة في كلاسسيكات الآداب من جامعة كمبريدج عام ١٩٥٧، وبعد عمله "مجتمعات تخيلية" من أفضل أعماله.

Andreson, Benedict, *Imagined Communities: Reflection on the origin and Spread of Nationalism*, 2nd edition, London, Verso, 1992. (٣٦)

(٣٧) نيرا يوفال دافيس: مديرة مركز أبحاث الهجرة واللجئين والانتماء، جامعة شرق لندن. كانت رئيس لجنة أبحاث العنصرية والقومية والعلاقات الإثنية للجمعية الدولية للعلوم الاجتماعية.

Yuval-Davis, Nira *Fundamentalism, Multiculturalism and Women in Britain* in Doland, James and Rattansi, Ali (eds), (٣٨) *Race, Culture 7 Difference*, 1992, p284.

Hatem, Mervat F, *the Invisible American art: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in the 1990s* in Shohat, Ella (ed). *Talking Visions*, 1999, p372. (٣٩)

The Algerian-born sociologist and anthropologist Marie-Aimee Helie-Lucas discusses this in "Women Nationalism and Religion in Algerian Liberation Struggle" in Badran, Margot and Cooke, Miriam (eds). *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, Indiana University Press, 1990, pp105-114. (٤٠)

See for Example, Clifford, James. *The Predicament Of Culture: Twentieth Century Ethnography Literature and Art*. (٤١) Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988, and Bloom, Lisa (ed) *With other Eyes*, 1999, Introduction.

For Further discussion see, For example, *The other Story*, Whitechapel Art Gallery, 1989, Araeen, Rasheed. *New Internationalism in Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London: Kala/ InIVA,, 1994. p3-11. (٤٢)

(٤٣) ألين براندور: من مواليد نيويورك: حصلت على الماجستير عام ١٩٨٧ من جامعة كولومبيا. لها كتابات وأبحاث ومقالات عدة، على مدار العشرين سنة الماضية، حول الفن والثقافة، عملت مشرفة على الفن المعاصر لدى متحف المكسيك الجديد للفنون. (الترجمة)

Branauer, Aline "Practicing Modernism" in Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture*, 1999, p254. (٤٤)

(٤٥) ولدت ترينه تي. مينه ها في هانوي، الهند الصينية الفرنسية، في عام ١٩٥٢، وقد ترعرعت في فيتنام الجنوبية خلال حرب فيتنام. درست العزف على البيانو والتأليف الموسيقي في المعهد الوطني للموسيقى والمسرح في سايفون. هاجرت ترينه إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٧٠ درست التأليف الموسيقي، الإثنية، والأدب الفرنسي في جامعة إلينوي، حيث حصلت على درجة الدكتوراه. وقامت بالتدريس في قسم النوع الاجتماعي ودراسات المرأة في جامعة كاليفورنيا في بيركلي منذ عام ١٩٩٤ وفي قسم البلاغة منذ عام ١٩٩٧. (الترجمة)

Minh-ha Trinh T. *Cotton and Iron* in Ferguson, Russell et al. *Out there, Marginalization and Contemporary Cultures*, (٤٦) 1990, 9334-335.

(٤٧) المرجع نفسه ٣٣٥ .

See for example, Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Granta Books, 1992, (٤٨) Said Edward W. *Reflections on Exile*, 1984 in Ferguson, Russell et al. *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures*, pp 357-366; Said, Edward W. *The voice of A Palestinian Exile*, *Thirds Text*, Vol 3, No 4. 1988: p 39-50, and Bhabha, Homi T. *The Location of culture*. London and New York: routledge, 1994.

(٤٩) جانيت وولف: سبق لها وعلمت استاذة بجامعة مانشستر وجامعة ليدز، ورأست برنامج الدكتوراه في الدراسات الثقافية والبصرية في جامعة رودشستر بنيويورك من عام ١٩٩١-٢٠٠١. (الترجمة)

Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultural Criticism*. Cambridge UK: Polity Press, 1995, p 9. See also Kaplin, (٥٠) Caren. *Deterritorializations: The Rewriting of home and Exile in Western Feminist Discourse*, *Cultural Critiques*, No 6, Spring 1987; Kristeva, Julia, *Strangers unto ourselves*. Trans by Leon s Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991; Kaplin, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Rey, Chow. *Writing Diaspora*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

- (٥١) Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p332-333.
- (٥٢) Said, Edward W. Refelections on Exile, 1994 in Ferguson, Russell et al. Out There, 1990, p359.
- (٥٣) Displacement Within has been extensively discussed by several writers, including the Martican revolutionary Fanon, Frantz, Black Skin, White Masks, Translated Charles Lam Markmann, New York: Grove Press, 1952, and the French feminist Kristeva, Julia. Strangers unto Ourselves, 1991.
- (٥٤) التعارض الثنائي (binary oppositions) هو آلية من آليات التي تبرز العلاقات بين الأشياء بهيكلتها ( فهرستها وترتيبها) وفق نسق أحادي يقوم على التعارض بين مفردين أو علامتين (نهار/ليل: خير/شر، ذكر/أنثى ) - المترجمة.
- (٥٥) Yegenogiu, Meyda. Colonial Fantasies, 1998, p8.
- (٥٦) Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p7.
- (٥٧) Teresa de Lauretis (ed), Feminist Studies / Critical: للمزيد من البحث والدراسة بشأن الاختلاف في داخل النوع الاجتماعي انظر: Studies, London: Macmillan, 1986.
- (٥٨) انظر على سبيل المثال: Mohanty Chandra Talpade, Unnder Western Eyes, Reprinted in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds), Colonial Discourse and Post- Colonial Theory, A Reader, 1993, pp212-4.
- (٥٩) Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p330.
- (٦٠) See Lloyd, Fran (ed), Contemporary Arab Women's Art, 1999.
- (٦١) Yegenogiu, Meyda, Colonial Fantasies, 1998; Netterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, London and New york: Routledge, 1996 and Butler, Judith, Bodies That Matter: On the Discussive Limits of Sex, London and New York: Routledge, 1993.
- (٦٢) Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, p9.





## الأمية والفن: إعادة تقييم مفاهيم الجمال والفردانية في سياق دولي

إلس فان دير بلاس

تتعرض المناقشات التي تجرى في إطار الأمية والفن، وتتطرق لموضوعات مثل "أنا والآخر" و"العولة والفن" و"الفن في المجتمعات متعددة الثقافات" و"تحت سماوات مختلفة"، لخطر الرتابة والكلاشيهات.

ويبدو أن النقاش الدولي يعجز عن التقدم في قضايا بعينها، مثل مسألة الجودة وإحساس شخص ما بالذنب تجاه غضب آخر يخالفه، ويجب أن نعلم أنه لن يتبدد حرج ما بعد الاستعمار نتيجة التأكيد المستمر على ضرورة عرض المزيد من أعمال الفنانين السود في صالات العرض أو المتاحف، أو ضرورة إدراج الفن العربي ضمن المناهج الدراسية في الجامعات الغربية. ومن ثم أصبح من الضروري أن نولي اهتماماً أكبر للنقاش القائم على التعددية الثقافية لكي ننهض به لمستوى جديد. وتحقيقاً لهذه الغاية أرى أننا في حاجة إلى إيجاد قيم جديدة نستطيع من خلالها بث روح حياة جديدة في حوار فني صار مضجراً.

وبإعادة التفكير هذه نستطيع تحطيم الوضع الرأهن لموقف ما بعد الاستعمار، وما بعد الحداثة في عالم الفن، وبهذا يتسنى لنا أن نتبنى منهجاً أممياً أكثر صدقاً<sup>(١)</sup>. ومن ثمّ تتمكن هذه القيم الجديدة من احتلال مكان الثوابت القديمة مثل الأصالة والجودة، وهما مصطلحان يستخدمان دون اهتمام للإشارة إلى كل من التطورات الجديدة والتاريخية في الفن.

### الأصالة

الأصالة مفهومٌ محوريٌّ في الخطاب الفني الغربي، كان وليد الفكرة الحداثية التي مفادها أن تكون سابقاً لأوانك - الفرد مبدعٌ أصيل - وأن تأخذ جانب الفنان الذي يعتلى برجه العاج بدلاً من الانخراط في المجتمع. والأصالة مفهوم له دلالاته الغربية الواسعة. وهو دائماً ما يقف في تعارض تام مع فكرة التقليد، التي تُعدُّ في العديد من الثقافات غير الغربية قيمةً عظيمةً معبرةً عن تقاليد العلاقة بين المعلم والمتدرب الذي يقتدى بمعلمه ويقلده. وفي تلك السياقات، لا تعني المحاكاة تلقائياً أن خصوصية الفنان لا يتم التعبير عنها في العمل.

### الجودة

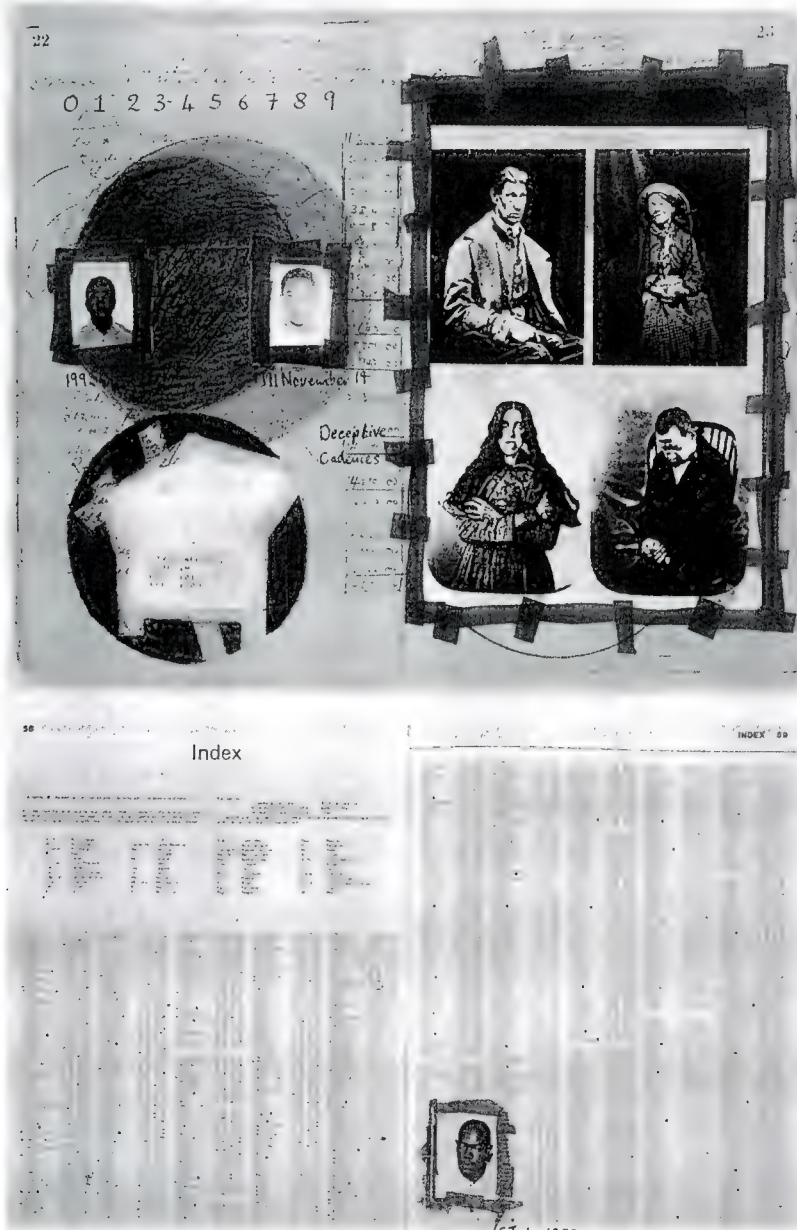
الجودة أيضاً حكمٌ قيميٌّ، يُستخدم كثيراً في الفن الحديث، ويتردد هذا المفهوم على نحو متهور في النقد الفني الغربي، ويبدو أنه ليس هناك من يعرف على وجه التحديد مفهوم الجودة بعد، ويرجع ذلك جزئياً إلى زيادة جرعة الفن الواردة من الثقافات الأخرى في السوق العالمية، وقد حاول الناقد الأمريكي "توماس ماك إيفلي"<sup>(٢)</sup> إعطاء مصطلح "الجودة" إطاراً



مرجعياً في مقاله "إعادة تقييم الحكم القيمي" المنشور في كتابه "الفن والغيرية" (١٩٩٢م). وبدلاً من أن ينظر إلى الجودة باعتبارها قيمةً كونية، أكد أنها تتوقف على عوامل مثل الأصل والجنس والمعتقدات والبيئة<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك، لم تثمر محاولة "ماك إيفلي" الجادة لإثارة التساؤل حول هذا المفهوم وإعادة النظر فيه وتقييمه نظرية أكثر واقعية. بيد أن عقب هذه المحاولة وقعت تطورات أخرى في النظرية والممارسة وأصبح الإنتاج الفني في السنوات الأخيرة أكثر تنوعاً بكثير.

ويبدو أن الرغبة العامة في مراجعة التصنيفات الحالية قد خلقت فرصاً لمشروعات أعمال فنية إبداعية من ثقافات متنوعة لتصبح أكثر ظهوراً للعيان. (شكل ١-٢ و ٢-٢)



(شكل ١-٢)

موشيكوا موكونا لانجا، بدون عنوان، ١٩٩٥، كولاج (قصاصات)، ٧٣ × ٩٣ سم.

وقد عرضت أعمال لانجا التي ولدت في جنوب إفريقيا في بينالي جوهانسبرج الثاني في ١٢ أكتوبر ١٩٩٧ - ١٨ يناير ١٩٩٨.



(شكل ٢-٢)

ملیكة أكونزاي، السلام، ١٩٩٧، حفر على الخارصين، ٢٩,٥ × ٢٢,٥ سم.

وفي هذه السياقات صار مفهوم الجودة مُجدداً مفهوماً قِيماً من خلال إعادة التقييم والتقدير، على الرغم من أنه ربما كان ضرورياً أن تنزع أولاً أى قيمة من مصطلح الجودة، ألا يجدر بنا ذكر الملاحظة التي أبداها راهب من التبت، وهي أن "أفضل فن يبدعه أكثر الرهبان تقوى" <sup>(٤)</sup>؟.

ولاشك أن قيمة الجودة وضعت مؤخراً موضع اختبار من زاوية التفرقة بين "فن مُتدن وفن راقٍ". فمثلاً، عندما علق الرسام "شيرى سامبا" (المولود في عام ١٩٥٦م في زانير) لوحاته الفنية في متاحف الفن الحديث، اشتعل النقاش حول ما إذا كان فنه من ناحية الجودة يرقى لمستوى فن "أنسلم كيوفر" <sup>(٥)</sup> وما إذا يجدر وضع أعمال الفنان الشعبي في متاحف الفن الشعبي.

وفي الوقت نفسه يعدُّ شق "سامبا" طريقه إلى ما يُسمى دائرة الفن المشروع دلالة على أن معنى القيمة في علاقتها بالفن المعاصر عرضة للتغيير دون أدنى شك.



ولكى نتجنب الوقوع فى نفس الشرك المؤسسى الصارم والنقد المتكرر الذى تؤدى إليه مثل هذه المناقشات فإننى أقترح أن نعلن رسمياً أن المفهومين الأساسيين الغربيين "الجودة" و"الأصالة" فارغان من محتواهما عند التطرق للنقاش حول الأهمية والفن. ولكننى من ناحية أخرى، أدرك تماماً أهمية إيجاد مصطلحات بديلة يمكن استخدامها فى منتديات تباين الثقافات وتعددتها. ولكى نسلّك هذا الاتجاه أرى أنه علينا استغلال الفرصة لإعادة تقييم المفهومين "الجمال" و"الفردانية"، وقبل الخوض أكثر فى هذين المفهومين على أن أتطرق لبعض السياقات عن شواغلى.

والأمر الأهم، هو أن التطورات التى حدثت إبان الحقبة الاستعمارية وما بعدها خلقت تبايناً فى الثقافات؛ حيث لعبت بعض هذه الثقافات دور الحكام، بينما وقعت ثقافات أخرى ضحيةً لغيرها، وهناك ثقافات كانت ولا تزال لديها الثروة الاقتصادية، بينما كانت هناك ثقافات أخرى ولا تزال فقيرة، وهناك بلاد كانت معروفة بثرائها الثقافى وأخرى بضحالة ثقافتها.

والآن ونحن على أعتاب قرنٍ جديد أصبح من الضرورى أن نتخلص من هذا التباين بمختلف جوانبه. فمع الطفرة الجديدة فى سبل الاتصال والسهولة المتزايدة فى تحرك مزيد من الأفراد يُسرّ حول العالم، حيث تصبح التبادلات والمواجهات الثقافية أكثر حدةً بجانبها، الإيجابى والسلبى. لم يعد هناك شىء يمكن أن يعرقل هذا التوجه. بيد أن هذه الظروف تحث على البحث عن مفاهيم بإمكانها أن تُمدّد هذه المنتديات بأساس ثقافى وفكرى مشترك.

## أنا والآخِر / الفن بمثابة الآخر

تملك جميعُ البلدان وكلُّ الفنانين إرثاً ثقافياً له دوره فى تقييم ثقافة المرء نفسه وثقافة الآخرين. وقد تتصف هذه التقييمات عندما نتحدث عن الثقافات الأخرى وثقافات الشخص نفسه، بعدة خصال، مثل: التسامح والانفتاح (أو الافتقار لكليهما) ومركزية العرق والكرم إلى آخره. ولهذه الخصال تأثير كبير على التطور الثقافى للبلد وبالتبعية على تطور الفنون.

وإذا كان علينا الدخول فى مناظرة فيما بين الثقافات فمن الضرورى أن يتحلى جميعُ الأطراف بدرحة جيدة من قبول الآخر والانفتاح على أفكارٍ ومؤثراتٍ جديدةٍ، فنحن لا نستطيع تمهيد الطريق للحوار والتواصل إذا تشبث كلُّ منّا بجذوره، وأخذ على عاتقه إقصاء كلِّ من يخالفه أو يختلف معه، فيجب أن يكون التسامح وليد الوعى الذاتى. وينبغى ببساطة أن يساعد فهم المرء لثقافته الخاصة وتموضعها وتعددتها على تفهّم أشمل لثقافة الأطراف الأخرى.

يبدو واضحاً الآن أن هناك "المرء" و"الآخر أو الغير" وقد أضاف الفيلسوف الألمانى "هيربرت ماركيز" (١٩٧٩م- ١٩٨٩م) إلى هذه الفكرة بُعداً ثالثاً فى كتابه "البُعد الجمالى، نحو نقد علم الجمال الماركسى" (١٩٧٨م) عندما كتب يقول "...الفن غير واقعى، ليس لأنه أقل من الواقع الراسخ، ولكن لأنه أكبر منه ويمثل "الغير" بصورة كيفية"<sup>(١)</sup>.

والمثير للاهتمام فى هذا البيان هو أن ماركيز يتعامل مع الفن على أنه شىء مختلف أو "هذا الآخر". يعطينا هذا المنطق نقطة الانطلاق للهروب من نقاش الفن الذى نحن بصددده الآن.

إذا كان الفن هو الآخر فهو عندئذ قادرٌ على أن يُرينا الحقائق، وأقصد بكلمة "يرينا" هنا كلنا جميعاً، ففي اللحظة نفسها التي يظهر لنا فيها أن هناك آخر متفقاً عليه يسمح لنا باكتشاف عموميات مشتركة بتحليل هذا الآخر، كما يعطينا الفرصة لخلق عالم معاصر حقيقى للفن تتباين فيه الثقافات.

### إعادة تقييم المفاهيم القائمة:

الجمال: نستخلص من المناقشات الأخيرة حول الفن أن مفهوم الجمال لم يكن مقبولا لسنواتٍ عدَّة. ويبدو أن مجرد الحديث عن الجمال في الأعمال الفنية كان يُعدُّ من المحرمات؛ حيث كان "الجمال" في الثقافة الأوروبية مرتبطاً بالرُّسومات الرومانسيَّة، أعمال "ما قبل رفايل" (٧) المعروفة وكتابات "تشارل بودلير" و "جين أوستن" (٨)، وأيضاً "أضرحة كانوفا" (٩) في مطلع القرن التاسع عشر. لكن هل تمت مناقشة أعمال "جوزيف بوير" (١٠) أو فن المواجهة لـ "دميان هيرست" (١١) من زاوية الجمال؟

لقد نظم صندوق الأمير "كلوس" مناظرةً بين الصحفيين الهنود والفلاسفة والفنانين في مارس عام ١٩٩٩م، في مدينة بومباي (١٢)، وكانت هذه المناظرة استعداداً لحدثٍ أكبر يشتمل على تنظيم مؤتمراتٍ وعروضٍ خطَّط لها "فاند" عام ٢٠٠٠م تحت عنوان "جمال في سياق". وكانت نقطة الانطلاق في المناقشة المبدئية تدور حول أن الجمال مفهوم نسبي يختلف باختلاف الثقافة والبيئة والجنس والعادات والتقاليد والتفضيلات الشخصية، كما ناقش فنانون أمريكا الجنوبية وكتبها ونقَّادها بطرح الموضوع نفسه في مدينة المكسيك في فترة لاحقة من العام نفسه.

ولا شك في أن هناك اختلافات عديدة وهائلة بين أساليب كلا الفريقين، فأحدهما يوجد في الهند والآخر في المكسيك، لكنهما اتفقا على شيءٍ واحدٍ، ألا وهو وجوب إنقاذ الجمال من نهاية مخزية، وفور عودته للحالة السابقة له وقابليته لمناقشته؛ يمكن أن يكون معلماً مهماً في نقاش العلاقة بين الألفية والفن.

وقد لاحظ الناقد المسرحي الهندي "رستم بهاروشا" الذي افتتح النقاش في مدينة بومباي بورقة عمل بعنوان "الجمال يتألم" أنه: "إذا كان علينا أن نستحضر الجمال اليوم في نظرية أدبية مثلاً، فإن هذا لن يكون سوى ردة، وعودة لنظرية النقد الجديدة التي استهلكت عن آخرها عبر السنين. وهذا لا يعنى أن الشيء الجميل لا يظهر من وقت لآخر باعتباره أثراً وتأثراً وإطراءً لنظرية ما بعد الحداثة، لكنه يظهر خالياً من أى محتوى محدد. أما إذا أخذنا مفهوم الجمال على محمل الجد عندئذ ستواجهنا مُعضلةٌ حتميةٌ" (١٣).

وفي حين لم يُغفل "بهاروشا" إشكالية مصطلح الجمال؛ فقد ساهم في فتح باب النقاش مرة ثانية حول مفهوم الجمال على اعتبار أنه جزءٌ من الجدل الدولي فيما بين الثقافات.

وكان للفيلسوف الأمريكى الإسباني المولد "جورج سانتيانا" (١٨٦٣م - ١٩٥٢م) وجهة نظر أقل إشكالية بشأن الجمال؛ حيث وصف تجربة الفن "باللذة" ورأى أن الجمال خُصلةٌ لا توجد إلا في كيفية تجسيد المرء للذة وتوثيقها، وذهب "سانتيانا" بعيداً ليقول: ليس هناك شيء أفضل من محاسن الحياة التي تُغزل ضمن البناء النسيجي للجمال" (١٤).

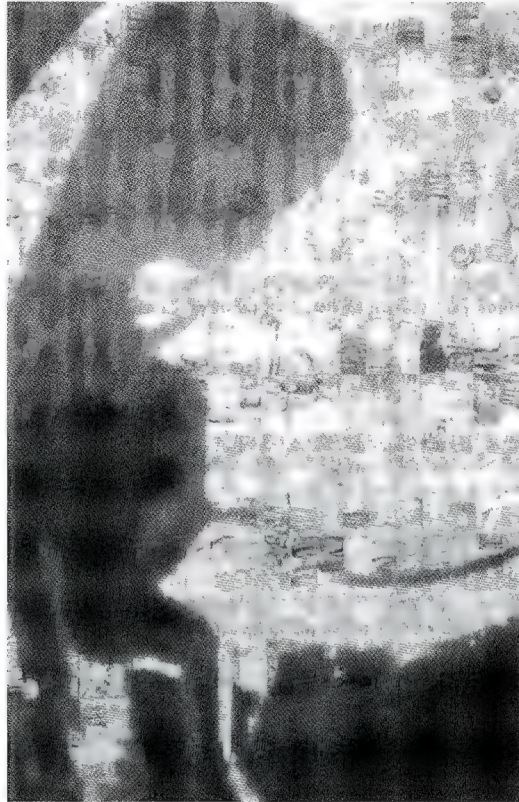


وعلى الرغم من أنَّ ما قاله مثيرٌ للجدل بشدة، فإنه يُشير إلى الدور المحورى الذى لعبه الجمالُ ذاتَ يومٍ فى المناقشات الغربية لعلم الجمال.

كذلك، لا تزال كتابات "ميلفيل هيرسكوفيتس"<sup>(١٥)</sup> لعام ١٩٥٩م، بشأن عدد من الفلاسفة الغربيين محل جدل إلى اليوم، وذلك عندما لاحظ: أنَّ دراساتهم حول علم الجمال تفتقر إلى بُعد التباين الثقافى "وأنَّ هناك حاجة لتوسيع قاعدة نظرية الجمال وتخطى حدودها الثقافية الجامدة، وإذا كانت الاستجابة إلى الجمال عالمية فى التجربة الإنسانية، يجب أن تُطرح للدراسة كما هى وفى أى مكان وُجدت فيه"<sup>(١٦)</sup>.

إذا افترضنا بدايةً أنَّ استجابتنا للجماليات يمكن لأى شخص أن يلاحظها، فحينئذٍ يمكن للجمال أن يُستخدم جسراً لعبور الحدود الثقافية. فهل يوجد فى النهاية من لا يستشعر لذَّة الجمال؟ وعلى الرغم من أنه قد تتنوع صور التعبير عن الجمال فإنَّه يمكن أن يُعدَّ أساساً نبني عليه النقاش الدولى والنقدى حول الفن. إننى لا أفترض مفهوم عالمية الجمال، أو مفهوم الفن العالمى، بل على العكس، كل ما أريده بالتحديد هو توضيح قدرة كل شخص على استشعار الجملاليات التى توفر مساحةً للنقاش مثير ومتنوع بشأن ماذا يمكن أن يكون عليه الجمال؟

فعلى سبيل المثال، فإن: جمال الصور الفوتوغرافية الكئيبة للدماء أو للسائل المنوى، التى قدمها الفنان الكولومبى "فرناندو أرياس" (المولود فى عام ١٩٦٣م) واضحةٌ بالنسبة لى بالنسبة للتشكيل المكوَّن من مئات شرائط عينات الدَّم، والتى فُحصت عن آخرها لمرض الإيدز، والتى تداخلت معا وشكلت جسد رَجُل، إنها لوحةٌ جميلةٌ رغم أنها دموية، فهى عمل فنى لمناهضة مرض الإيدز (شكل ٢-٣).



(شكل ٢-٣)

فرماندو أرياس، صور مناهضة للإيدز، ملصق للإيدز، ١٩٩٤ .

الفردانية: وهى المفهوم الثانى الذى يوفر لنا زاوية جديدة جيدة لمناقشة للفن عبر الثقافات، وهذا المفهوم ليس أقل إشكالية من مفهوم الجمال؛ حيثُ تركّز أكثر مقاييس الأصالة والقدرة الإبداعية استخداماً بنسبة كبيرة على مستوى الإبداع الفردى، وهو ما يتضح أكثر فى الرغبة الغربية فى القرن العشرين لإيجاد طليعة من الرواد المبدعين. ولكنَّ آرثر كوستلر<sup>(١٧)</sup> يرى أنه لا توجد أشياء مستجدة، بل هناك مجرد صياغاتٌ جديدةٌ لأشياء موجودة بالفعل.

ربما يدعى المرء أن هذا كان واضحاً فى عمل "أندى ورهول" الذى جمع بين الفن والتجارة معاً، أو فى الفكرة المتناقضة لـ "مارسيل دوتشامب" عن إعلاء الدنيوى للساحة الفنية بوضع الأعمال الجاهزة المبثولة فى المتاحف.

وقد تميز فنُّ الطليعة فى أوروبا فى مطلع القرن العشرين بالرغبة فى جمع الفن والحياة معاً، والرغبة فى إبعاده فى الوقت ذاته عن المجتمع البرجوازي ومؤسسة الفن القائمة آنذاك. وقد كان الإبقاء على هذا الموقف أمراً صعباً ولم يستطع تحقيق أهدافه، إلا أنه أحدث ثورة فى عالم الفن، وأعاد النظر فى المفاهيم الشائعة للأصالة.

وتميز فن الطليعة أيضاً "بكسر الثوابت لمجرد تكسييرها"، وكان الفنانون من أرباب الحركة المستقبلية فصاعداً على دراية باستحالة بقاء فكرة الإبداع المطلق<sup>(١٨)</sup>.

لقد أصبحت الرغبة فى التجديد المستمر، كليشياً فى الفن الغربى للقرن العشرين إلى حد أنه إذا وُصف شئ بأنه طليعى فإنه يفقد دلالاته الطليعية؛ ولهذا السبب فإننى أبحث عن معيار للحكم على الفن غير درجة أصالته.

وعلى العكس من ذلك، نجد الفردانية تُقدّم أساساً أكثر أماناً لحوار دولى، يقوم على درجة أعلى من المساواة بين الأفراد، فاحترام الفرد متّصل فى مفهوم المصطلح.

وقد أُلقيتُ مُحاضرةً، فى عام ١٩٩٨م، فى إستوكهلم قُدّمت من خلالها مفهوماً للفن من خلال سياقٍ دوليٍّ:

"يعبر الفنان عن فكرة أو انفعال ما بوسائل عرض خاصة. فقد يُعبر عن معنى أو شعور ما، أو قد ينقل هذا المجتمع محلى أو قومى أو دولي؛ حيث يتمتع الفنان بموهبة ومهارة وضع هذه الرسالة أو هذه المشاعر فى شكل مصور يرفعها لمكانة أعلى تتعدى الحدود الشخصية، ولهذا فهى تجذب جمهوراً أوسع<sup>(١٩)</sup>.

من هنا، يُمكن القول إنَّ العمل الفنى قد يصبح ممتعاً ليس لكونه أصيلاً أو مبتكراً، بل عندما يتعدى مجرد كونه شعوراً شخصياً أو تحليلاً موضوعياً، وكما أوضحتُ سابقاً فإنَّ الفردانية تشتمل على أكثر مما هو شخصى محض كما سبق قوله، فهى ذات صلة بالطباع والبيئة والخلفية الثقافية والمواهب والرغبات. فالفردانية تمضى إلى ما هو أبعد من الأصالة وتقدم أكثر من مجرد ترجمة وتحليل يومى للأمور الدنيوية، إنها تمثل خصوصية العمل وخصائص الشكل وأسباب اختيار الموضوع، التى تصبغ العمل بصفة الفردانية.

فعلى سبيل المثال، فإنه: إذا أخذنا العمل من قبل الفنانة الإيرانية "شيرين نشأت"، يغدو ذلك أكثر وضوحاً؛ حيث تُقدّم "نشأت" فى الشكل (٢-٤)، "الولاء بيقظة" عام ١٩٩٤م،



(شكل ٢-٤)

شيرين نشأت، الولاء بيقظة، ١٩٩٤، صورة فوتوغرافية أسود وأبيض بحبر هندی، ٢، ١٠.٩ × ٩.٩ سم.

صورة فوتوغرافية لقدمين عاريتين تتخللهما صورة مُنذرة لماسورة بندقية تُطلُ بينهما، ويتزين أخصُ القدمين بنقش لأبيات شعرية. وهنا، نرى تنوع خصائص فنّها، فالفنانة هنا امرأة (واختارت عرض قدمي امرأة)، وهي قادمة من إيران، وهي المكان الذي تشعر فيه بالتهديد لكونها امرأة وناشطة (يمكن ترجمة السلاح هنا باعتبار أنه تهديد أو ربما وسيلة للدفاع عن النفس)، وتعيش هذه الفنانة الآن في نيويورك (والصورة تحتوى على خليط من الرمزية الشرقية والغربية)، وبجمعهما معاً أستطيع أن أوجز أن هذه الخصائص تمثل فردانية عمل بعينه.

إنّ الهدف من تقديمي مُحفّزاً إيجابياً للنقاش الفنيّ العالميّ نابع من الحقيقة المؤسفة القائمة بأنّه لم يتغير سوى القليل في عالم الفنّ الدولي برغم النقاشات المستمرة عبر الثقافات.

ففي هولندا مثلاً لا يتم تدريس الفن غير الغربي في الجامعات. ففي المجموعات الغربية للفن الحديث يأتي الفنّ غير الغربي في أدنى مستوياته، ولا يكاد يوجد أمناء متاحف من غير الغربيين في المتاحف الغربية إلا قليلاً أو نادراً، وفي الجانب الآخر، نجد المكتبات في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية ليس لديها إلا قليل من مراجع الفن الحديث المعاصر، سواء في الداخل أو الخارج.

ولا تصدر الدوريات الفنية في الدول غير الغربية إلا نادراً، بينما لا تزال التبادلات بين معارض الفن الحديث على مستوى عالمي في حاجة لاهتمام أكبر.

وقد أجرى "أرثر كيسلر" الذي سبقت الإشارة إليه مقارنةً بين ثلاثة أشكال من الإبداع: الهزل والاستكشاف والفن، ولقد ناقشتُ باستفاضة موضوع الفن، أما الاستكشاف فقد ناقشته من زاوية الأصالة والطليعة والفردانية، ولكي أختتم كلامي أشير إلى أنّ مناظرات الفن الدولي قد تحتاج أيضاً إلى جرعة جيدة من الهزل. و الواقع، إن "كيسلر" قارن بين تطهير المتلقى الضاحك والمتعة التي نشعر بها عند معايشة الفن، حيث إنه كما قال أحد مواطني أمريكا الأصليين للعمود المرسوم المزين بحروف باللغة الطوطمية الموجود بأحد متاحف الفن الحديث "أعرفك من شجر البرقوق" (٢٠).



## الهوامش

- (١) للاطلاع على دراسة أشمل بشأن "الأممية الحقيقية" انظر إلس فان دير بلاس. والأممية والفنون: النظرية والممارسة في The Prince Claus Fund Journal, No.1, The Hague: Prince Claus Fund, 1998, p55-58.
- (٢) توماس ماك إيفلي: ولد عام ١٩٣٩ في ولاية أوهايو، وهو كاتب وناقد وشاعر وروائي أمريكي بارز ومحاضر في تاريخ الفن بجامعة رايس، ومؤسس ورئيس سابق لقسم النقد الأدبي والكتابة بمعهد الفنون البصرية بنيويورك سيتي. (الترجمة)
- (٣) توماس ماك إيفلي : Arts and Otherness, Crisis in Cultrual Identity, Kingstone, New York: Documentext/ Mcpherson and Company, 1992.
- (٤) Martin, Jean-Hubert (ed) et al. Magiciens de la Terre, exhibition catalogue, George Pompidou Center, Paris, 1989.
- (٥) أنسلم كيوفر: فنان ونحات ألماني شهير ولد عام ١٩٤٥، واهتم كيوفر بدراسة التاريخ والمحرمات في الفن والقضايا الجدلية على مدار التاريخ.
- (٦) Marcuse, Herbert, The Aesthetic Dimension, toward a Critiques of Marxist Aesthetics, London: Macmillan Press Ltd, 1979 or Die Permanenz der kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik, Munich: Hanser, 1977.
- (٧) رابطة ما قبل روفانيل: تشكلت هذه الرابطة من الرسامين والشعراء البريطانيين عام ١٨٤٨م كاحتجاج على المستوى المتدني للفن الإنجليزي في هذا الوقت، بهدف إعادة تشكيل الفن من خلال رفض الأعمال التي قام فنانونها بتغيير العناصر القياسية للرسم من أتباع رفاثيل ومايكل أنجلو. تميزت أعمالهم بالولوه والشوق والألوان الزاهية. (الترجمة)
- (٨) شارل بودليير (١٨٢١-١٨٦٧) شاعر وناقد فني فرنسي. كما بدأ كتابة قصائده النثرية عام ١٨٥٧ عقب نشر ديوانه "أزهار الشر"، مدفوعا بالرغبة في الوصول إلى شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى حتى يقتنص في شبابه الوجه النسبي الهارب للجمال.
- (٩) أنطونيو كانوفا (١٧٥٧-١٨٢٢)، نحات ورسام إيطالي، حيث اشتهر بنحته للرخام، حيث ركزت أعماله على التماثيل العارية، تعود أعماله للمدرسة التقليدية. (الترجمة)
- (١٠) جوزيف بويز (١٩٢١-١٩٨٦)، ألماني الأصل، فنان ومؤيد ونحات ومُنظر. تتركز أعماله على المفاهيم الإنسانية والفلسفة الاجتماعية وعلم الإنسان. له دور كبير في تشكيل مجتمعه وسياساته. (الترجمة)
- (١١) دميان هيرست: ولد عام ١٩٦٥، إنجليزي الأصل، عضو بارز في المجموعة التي يطلق عليها شباب بريطانيا الفنانين، كما تربع على عرش الفن في التسعينيات من القرن العشرين. تمثل فكرة الموت فكرة محورية في أعماله. (الترجمة)
- (١٢) مارس ١٩٩٩: انظر 'Working conferences, in Prince and Claus Fund Journal, No. 2, The Hague: Prince Claus Fund, 1999, p6.
- (١٣) Bharucha, Rustom "Beauty in Context" in Prince Claus Fund Journal, No2, The Hague: Prince Claus Fund, 1999, p9.
- (١٤) George Santayana "The Sense of Beauty" (1898) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966.
- (١٥) ميلفيل هيرسكوفيتس: هو عالم أنثروبولوجيا وفلكلور أمريكي، ولد في ١٨٩٥ وتوفي في ١٩٦٣، اشتهر بدراساته عن الزنوج في إفريقيا، والعالم الجديد، والفلكلور، والاقتصاد البدائي. (الترجمة)
- (١٦) Melville Herskovits "Art and Value" (1959) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966.

(١٧) أرثر كوستلر: روائي وصحافي وناقد إنجليزي هنغاري المولد، حيث ولد في بودابست لأبوين يهوديين. يعد واحداً من أصحاب الأصوات والأفكار الأدبية والسياسية المهمة في القرن العشرين. اشتهر بروايته (ظلام في الظهيرة) التي تناول فيها تحول فكره الأيديولوجي عن الشيوعية وازدراؤه الحكم الكلياني، ونشر في عام ١٩٧٦ كتاب (السيط الثالث عشر) الذي يحض فيه أسطورة يهود إسرائيل. (الترجمة)

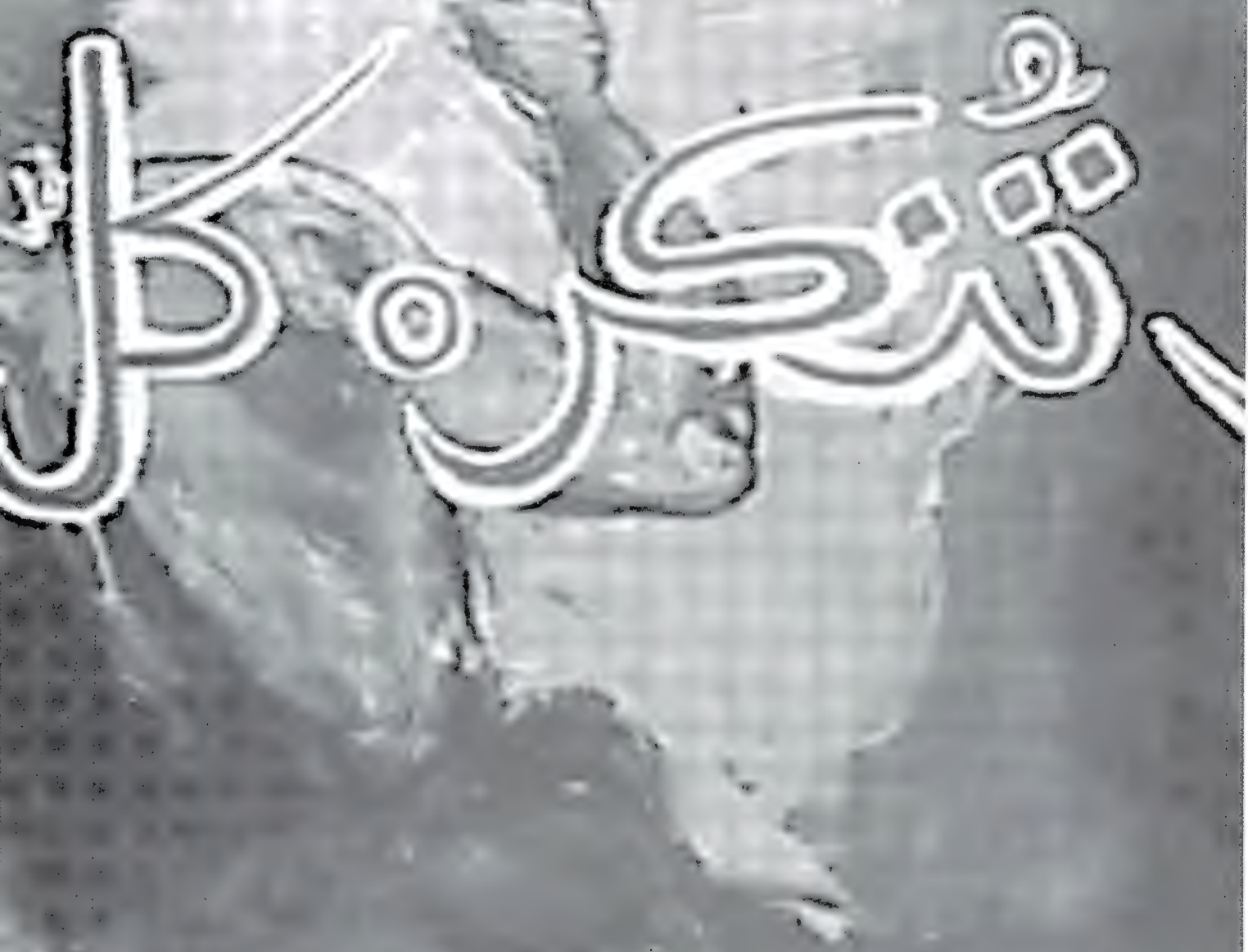
Drikkoningen, Fernand. Historische Avantgarde, Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1982. Anthology By F (١٨) Drikkoningen and J Fontijn et al.

Van der Plas, Els, "Internationalism and the Arts: Theory and Practice" In the Prince Claus Fund Journal, No1, The (١٩) Hague: Prince Claus Fund, 1998, p56.

Koestler, Arthur. The Act of Creation, New York: Macmillan, 1964. (٢٠)







على ظهر الورقة، وعلى هذه الصفحة - دوريس بيطار، مشاهدة يعقوب، ١٩٩٢ -  
(تفاصيل) زيت على ثلاث قماشات من القنب ٤٥٥ × ١٥٠ سم

## الفنانون العرب الأمريكيون

### والتعددية الثقافية في أمريكا

#### سلوى مقدادى نشاشيبي

تم نقل الفن الذى يرمز إلى روح الأمم الإفريقية والآسيوية والأمريكتين إلى المتاحف الغربية إبان الغزوات الإمبريالية للشرق، وبعد مرور قرن من الزمان، بدأ فنانون تلك المناطق يتسابقون لتقديم فنهم فى مؤسسات الفن الغربية. ولا يُستثنى الفنانون العرب من ذلك، حيث يمثل العرض الفنى المنفرد لدى هذه المؤسسات قيمة كبيرة بالنسبة للكثيرين، وهذه القيمة تُعزّز المستقبل المهني. ويرى العديد من الفنانين أن الاعتراف بهم من قِبَل عالم الفن الغربى يُعزّز موقفهم فى بلدانهم.

إنّ التحديّ الذى يواجهه عالم الفن الغربى اليوم هو الانتقال إلى ما بعد الاعتقاد بأن الفن الإثنى يصلح كشهادة للإرث الإمبريالى. وفى سياق أمريكا، يعتبر الاعتراف بالفن المعاصر من قبل الأمريكان غير الأوروبيين شكلاً من التعبير الشخصى لأناسٍ أحرار فى استخدام مختلف السبل والتقنيات الدولية.

وحالياً، يُعدّ هذا التحديّ فى محله أكثر من أى فترة سابقة، وذلك لعدة أسباب، منها أنّه تمّ تسييسُ الثقافة طِبْقاً لاقتصادات النظام الدولى الجديد، وأنها تواجه عالماً مُنقسمًا، ليس فقط حسب الاتجاهات الأيديولوجية، بل أيضاً ثقافياً وعِرْقياً ودينياً. ويجب ألا نغفل وجود عدد متزايد من فناني الأقلية الذين يُقيمون فى النصف الغربى من نصف الكرة الأرضية. وفى الوقت ذاته أدّى تحويلُ الثقافة إلى سلعة تجارية والتطورُ الحادث فى تكنولوجيا الاتصال إلى تغيير مفاهيم الناس بشأن الاختلافات الثقافية؛ إذ أصبح التوصلُ إلى أى معلومةٍ عن الفنِّ فى أى مكانٍ فى العالم يتمُّ فى التوّ واللحظة (حرفياً، بمجرد الضغط على زرِّ الحاسب). وأدّى اتساعُ نطاق حركة تداول التعبيرات والاصطلاحات محلياً وإقليمياً ودولياً إلى اختيار ما يمكن استخدامه منها للتوصلُ إلى تفاهم. وقد أثارت كلُّ هذه العوامل قضايا جديدة بالنسبة للفنانين العرب الأمريكان يتعين عليهم مواجهتها.

وأحاول من خلال هذا المقال استكشاف بعضٍ من هذه القضايا وإلقاء الضوء على أهمية الهوية بالنسبة إلى الفنانين العرب الأمريكان، كما سائِبُ كيف تتجاوب مؤسسات الفن مع الجيل الأول والثانى من الفنانين العرب المقيمين داخل حدود التعدُّ الثقافى وخارجها، فى ولاية كاليفورنيا، التى تُعدُّ أوَّلَ ولاية أمريكية تتبنى التعدُّ الثقافى فى الولايات المتحدة.

وقد تحولت الفكرة السابقة، وهى أن الولايات المتحدة كانت بوتقة انصهرت فيها الثقافات، انتهت إلى أن تكونَ بيضاءً مؤخراً إلى ما تصفه "لوسى ليبارد"<sup>(١)</sup> فى كتابها "النعم الممزوجة بصحن الحساء الشهى الذى يحتفظ كلُّ مكوّن من مكوّناته بشكله ونكهته"<sup>(٢)</sup>.

ويمثل تعريف "ليبارد" توصيفاً أحاديّ الوجهة للتعدّد الثقافيّ، لكنّ التعريف يتغير بتغير الشخص الذي وجه إليه السؤال والسياق الذي طُرِح السؤال خلاله، أضف إلى هذا، فإنّ مكونات صحن الحساء دائمة التغير، ففي عام ٢٠٠٠م كانت نسبة "الببيض" ٥٧٪ مقارنة بـ ٨٠٪ عام ١٩٧٠م<sup>(٣)</sup>. وبحلول عام ٢٠٢٠م سيكون أطفال الأقليات هم الغالبية في ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيويورك وفلوريدا.

وفي أواخر ستينيات القرن العشرين بدأت فكرة بوتقة الأنصار في إفساح الطريق للتنوع والمساواة للجميع، من خلال سياسة جديدة عن "التعدّد الثقافيّ". فالتعدّد الثقافيّ هو احترام الاختلاف بين كل الفئات والجماعات: الدينية والمتعلقة بالنوع الاجتماعي والاقتصادية الاجتماعية، واحترام التوجّهات الجنسية والعمرية والمعاقين جسدياً. وقد نجح مناصرو التعدّد الثقافيّ في دعم سياسات إصلاح تعليمية واجتماعية تهدف إلى دمج الأقليات لا إقصائها. أمّا مناهضو التعدّد الثقافيّ فإنهم يصورونه على أنه شكل جديد من القبليّة، التي تُعزّز الولاء الإثني وتنتج المزيد من الانقسام العرقي والعنصري.

وفي أوائل ثمانينيات القرن العشرين بادرت كاليفورنيا إلى حمل لواء التعدّد الثقافيّ، وذلك عندما قامت جامعة ولاية سان فرانسيسكو بتقديم أول مقرر تعليمي عن الدراسات العرقية، وتبعها قرار جامعة ستانفورد بتنقيح فصول الفن الليبرالي لتضم إليه أدباً من بلدان غير أوروبية، ثم أعقب هذا إدخال برامج التعدّد الثقافيّ في المدارس، وتلاها برنامج لتوفير فرص التعليم والعمل للنساء والأقليات وتخصيص حصص للأقليات، وقد اشتملت هذه الأخيرة على توفير فرص جيدة للأقليات في قسم الوظائف بحكومة الولاية وفي التعليم العالي. ولكنّ في منتصف تسعينيات القرن العشرين صوّتت ولاية كاليفورنيا لإلغاء برامج توفير فرص التعليم والعمل لطلاب الأقليات في جامعات الولاية. وفي عام ١٩٩٨م، ألغى مدير مدرسة ثانوى في كاليفورنيا الاحتفال بشهر تاريخ السود والخامس من مايو<sup>(٤)</sup>، بسبب حدوث بعض التوترات بين السود والأمريكيين واللاتينيين داخل الحرم الجامعي، وأدى قرار تخفيض ميزانية قسم الدراسات الإثنية مؤخراً إلى إضراب عن الطعام من قبل الطُلاب في جامعة كاليفورنيا في بركلي، وأبرزت هذه الأحداث حدّة التوتر الذي أحاط بقضية التنوع الإثني في الحرم الجامعية، واستغلت لإشعال المناقشات حول مميزات التعددية الثقافية.

### الجالية العربية في الولايات المتحدة: الوضع القانوني

هل يتعين على الجالية العربية تبني التعددية الثقافية؟ هل سيسفر الاحتفاء بالإرث العربي في المدارس والجاليات عن زيادة عزلة العرب؟ هل يتعين على العرب التماس وضع الأقلية؟ وإلى أي مدى قد تؤثر هذه القضايا على الفنانين العرب؟

يوجد حالياً ما يقرب من ثلاثة ملايين أمريكي من أصول عربية، وقد جاءت الموجة الأولى للمهاجرين وتضم نحو ٢٥٠٠٠٠ عربي من سوريا ولبنان قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وكان معظمهم يحمل مؤهلاً للتعليم الثانوي أو الابتدائي. وبعد الحرب العالمية الثانية، كان غالبية من أتى من العرب للولايات المتحدة من أصحاب المؤهلات العالية أو المهنيين، ما عدا اليمنيين فقد كانوا من عمال المصانع والمزارعين، وعلى عكس من جاء ضمن موجة المهاجرين الأولى كانت غالبيتهم من المسلمين.



وتتضمن ولاية ديترويت أكبر جالية عربية في أمريكا؛ جاءت من أصول لبنانية وسورية وعراقية وفلسطينية ويمنية ومصرية، وحسب تعريف مكتب التعداد الأمريكي، فإن الأمريكيين العرب هم أناسُ ترجع أصولهم لأى دولة من جامعة الدول العربية. ويتمتع العرب الأمريكيان عادة بتعليم يفوق تعليم العامة في أمريكا. ونسبة من لم يلتحقوا منهم بكليات أقل من المتوسط، ونسبة الذين يحملون درجات عليا ضعف المتوسط<sup>(٥)</sup>.

ومن الناحية الرسمية يعتبر العرب "من البيض" ولا يتم تصنيفهم باعتبارهم أقلية فيما عدا المقيمين منهم في ولاية سان فرانسيسكو، حيث فرض عليهم قرار لمجلس المدينة عام ١٩٩٩م وضع الأقلية. ويظل وضع الأقلية العربية قضية شائكة بالنسبة للعرب الأمريكيان؛ حيث يشعرون أنه بمقدورهم أن يحصلوا على الهوية العربية والأمريكية معاً دون إلصاق صفة الأقلية بهم، بينما يعتقد آخرون أن وضع الأقلية يشينهم ويحط من مكانتهم الاجتماعية، ويرون أن الدعم الأخير للعرب من خلال مبادرة سان فرانسيسكو للعرب حفزه وعد بتوفير فرص عمل في مجال الخدمات والمشروعات بالمدينة.

## تهميش الفن العربى الأمريكى

يتعرض العرب الأمريكيان لصور نمطية سلبية، وبخاصة في مجال الإعلام. ويتصاعد نفى الطابع الإنسانى وفرض الاغتراب على الأمريكيين من أصل عربى مع كل صراع يندلع في المنطقة العربية ويشتمل على تدخل أمريكى.

ومثال على ذلك ما حدث في أثناء حرب الخليج؛ حيث وُصف الشعب العراقى بأنه شعبٌ بلا ثقافة، ويا له من وصف مؤسف يُطلق على بلد كان لقرون عديدة المركز الثقافى للعالم<sup>(٦)</sup>!! فمعرفة الأمريكيين بالثقافة العربية مشوهة، وهى فى حدها الأدنى فى أحسن الأحوال.

أما من الناحية الأكاديمية الفنية فإن آخر مساهمات العرب فى الفن تنحصر فى إسبانيا المسلمة، وحتى ذلك يُعزى إلى مغاربة إفريقيا. و فى الواقع لا يملك العرب المعاصرون غير القليل كى يقدموه للفن فيما عدا الإنتاج المكثف من نماذج مقلدة للفن الفرعونى وهدايا السائحين. وإضافة إلى هذا، همشت الحكومات العربية الفن العربى المعاصر، حيث لم تركز إلا على فنون الثقافات القديمة فى المنطقة، وذلك من خلال تمويل المجموعات الفنية الأثرية فى المعارض الجواله باهظة التكلفة.

## الفنانون العرب فى أمريكا

وصل المهاجرون العرب الأوائل فى فترة الاستيعاب والتمثيل فى بوتقة الانصهار مع الغالبية من البيض، وكانت النكهة البروتستانتية الأنجلو سكسونية هى الأيديولوجية الغالبة. وكان هذا الاستيعاب والتمثيل بالنسبة للعرب الأوائل الفارين من الجوع والاضطهاد الدينى، وأهوال الحروب، والحكم العثمانى الاستبدادى ثمناً زهيداً يدفعونه مقابل بداية جديدة فى أرض الميعاد. ولكن العرب المهاجرين حديثاً واجهوا فوراً قضايا الهوية فى سياق أمريكى من العلاقات الإثنية والجنسانية، فكان على الفنانين والكتاب والموسيقيين العرب إيجاد تعريف يُميز فنهم. هل هو فن عربى أو مسلم أو مصرى أو جزءاً مقتطع من الحداثة الغربية؟ فإذا كان العرب يعتبرون من البيض من الناحية القانونية فهل هذا يعنى أن فنهم يجب أن يحظى بمكانة البيض أو مكانة التيار السائد؟

عادة ما تثير هذه الأسئلة معضلة لدى أمناء متاحف الفن الأمريكي؛ لأنهم إذا أقروا بأن الفن المقدم من العرب الأمريكيان يتفق مع المعايير السائدة لعلم الجمال الغربي، فإنه يتعين عليهم الاعتراف بالفنان الذي يمثله على المستوى الفردي أو الجماعة. وعلى الأقل فقد تم توثيق حالة واحدة على الأقل لفنانة شابة لبنانية الأصل، كانت قد أبرمت عقداً لعرض لوحاتها في صالة عرض بلوس أنجلوس، ولكن طُلب منها البحث عن مكان آخر لعرض فنّها، عندما اكتشف مالك الصالة أنّها من أصلٍ عربيٍّ<sup>(٧)</sup>.

وعلى الرغم من ندرة هذه الحالات فإنّها تُقدّم صورةً دقيقةً للعزلة التي عانى منها المهاجرون الأوائل من العرب الأمريكيان في أمريكا؛ حيث بدأ هؤلاء من الصفر بفرص محدودة لإيجاد تمويل وموارد يتعلمون ويُجربون بها، مع حرمانهم من التقدير والاعتراف اللذين تمتعوا بهما في العالم العربي. أمّا بالنسبة للفنانات العربيات، فإن أمناء متاحف الفن الأمريكي وجدوا صعوبة في تصديق أنهن يحظين باعتراف أكبر أو فرص أحسن لعرض إنتاجهنّ في العالم العربي أكثر مما تجدهن نظيراتهنّ الأمريكية<sup>(٨)</sup>.

ويمكن تصنيف الفنانين العرب في ثلاث فئات: المجموعة الأولى: تصنف هوياتها بحسب الإرث الثقافي، ربما يتحدثون بلغاتهم، أو لا يتحدثون بها، لكنهم يصرون على الإبقاء على روابطهم بالعالم العربيّ، وينخرطون في السياسات الإقليمية، وينشطون بين أبناء جالياتهم، ويستلهمون فنّهم من خبراتهم الأمريكية أو العربية أو كليهما معاً.

المجموعة الثانية: وتُفضّل الانصهار الكليّ في المجتمع الجديد، وتغرب عن الرغبة بالبقاء غير مقسمة حسب النوع الاجتماعي أو العرق. ربما يتحدث هذا الفريق العربية أو لا يتحدث بها لكنهم يحتفظون بهويّتهم الأمريكية مع ميزة إضافية تتمثل في اختيار أساليب وتقنيات أو موضوعات ذات مرجعية عربية، ولكنهم غير مُتصلّين عادة بالعالم العربي، ومعرفتهم بفنّ وثقافة المنطقة مبنية عن سياقاتها.

أما المجموعة الثالثة: فهم مهاجرون متعدّدون ذوو هويةٍ مُهجّنة ممن أحضروا معهم خبرة متعددة الثقافات. وهذا الفريق يشتمل على عراقيين أو جزائريين، ممن هاجروا إلى أوروبا قبل مجيئهم للولايات المتحدة. وهم إما أن يتماهوا في المجموعة الثانية أو يحتفظوا بأسلوبهم الخاص الفريد، ومع هذا يتحتم عليهم التعبير عن تأثرهم بالتجربة الأمريكية.

تدل أحدث البيانات على نجاح الفنانين العرب الأمريكيان من الفريقين الأول والثاني: فقد عرض حوالي ٨٥٪ من الفنانين المسجلين في قاعدة بيانات الفن التابعة للمجلس الدولي للمرأة، في معارض جماعية<sup>(٩)</sup> أو معارض فردية في الولايات المتحدة. وكثير من الفنانات ينتسبن إلى تعاونيات فنية، وجمعيات فنون المرأة أو جمعيات الفن الإفريقي الأمريكي (فنانات شمال إفريقيا).

وكانت الفنانات اللاتي قابلتُن في منتصف ثمانينيات القرن العشرين يمتنعن عن تقديم أنفسهنّ كفنانات تمثّل أعمالهنّ الفن العربيّ خلال معرض جماعيّ من أجل العرب. واعترضنّ على أهمية تنظيم معرض للفنانين العرب، وشعرنّ أنّ هويّتهنّ الفنية لا علاقة لها بالمكان الذي ولِدْنَ فيه. وقد كانت هناك أسباب عديدة لعزوفهنّ من الانضمام إلى معرض جماعيّ للفنّ العربيّ<sup>(١٠)</sup>. وجاء تسجيل أسبابهنّ كالتالي:

– "أريد تقييم فني على أساس درجة جودته وليس على أساس إثني".

- "عملت بجدٍ لِيتم الاعترافُ بى فنانةً عالميةً، ولو تمَّ تصنيف عملى بحسب فئةٍ عرقيةٍ ما، فإنه سيُقرأ فى سياقٍ مختلفٍ كلياً".

- "لا أريد تسييساً فنياً".

وكانت إحدى الفنانات المولودة فى أمريكا والمتزوجة من عربىٍ عاشت فى العالم العربى لسنوات، تعتبر نفسها مواطنةً أمريكيةً ولا ترى مبرراً، من الأساس، للانضمام إلى معارض مجموعة عربية.

وبعد مرور ٢٠ سنة تقريباً وتنظيم العديد من المعارض العربية، نادرا ما أرى مقاومةً لفكرة إقامة معرض جماعىٍ عربى، باستثناء المجموعة الثانية التى تغدو أقلية على نحو متزايد. وقد عدل كثيرٌ من الفنانين الذين رفضوا فى البداية الانضمام إلى معارض جماعيةٍ عربيةٍ عن تفكيرهم، ويرجع هذا إلى رغبتهم فى أن يُظهروا للأمريكان إنجازات العرب فى الفن المعاصر.

ويعرض القسم التالى كيف أنشأ الفنانون العرب الأمريكان-الكنديون هُويّةً ثالثةً نشأت من تجاربهم الفردية، والتى ربما لا تتمركز حول محاور عربية.

و"ليليان كرنوك" فنانةٌ مصريةٌ كنديةٌ يعدُّ عملها نموذجاً لكيف تشكل البيئة أسلوباً يرتكن إلى تقليد أو أكثر. ويبدو للوهلة الأولى أن عملها الفنى الجديد ليس على غرار عملها السابق فى مصر قبل انتقالها إلى كندا قبل عامين (شكل ١-٣)؛



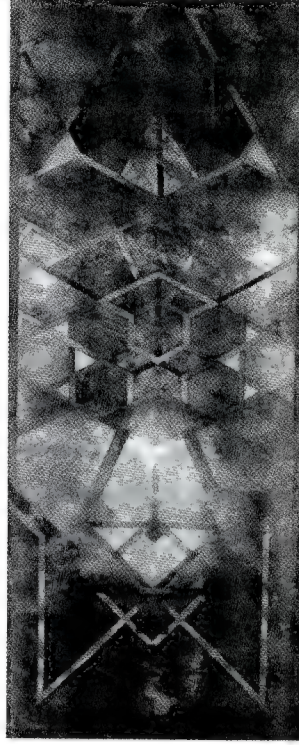
(شكل ١-٣)

ليليان كرنوك، أسود وأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائط على القماش المصنوع من القنب ٦٩×٧٥ سم.

حيث كانت الصبغات والمواد الطبيعية فى ذلك الوقت، تشغل بال "كرنوك" التى كانت تبحث عن قواسم مشتركة فى الطبيعة، الطبيعة التى يتهددها التلوث على نحو متزايد، وذلك من خلال عرض صورٍ من ثقافة النسيج، ومن لحاء أشجار الغابات الكندية ممزوجةً بورق البردى المصرى والورق والألياف المصنوعة يدوياً.

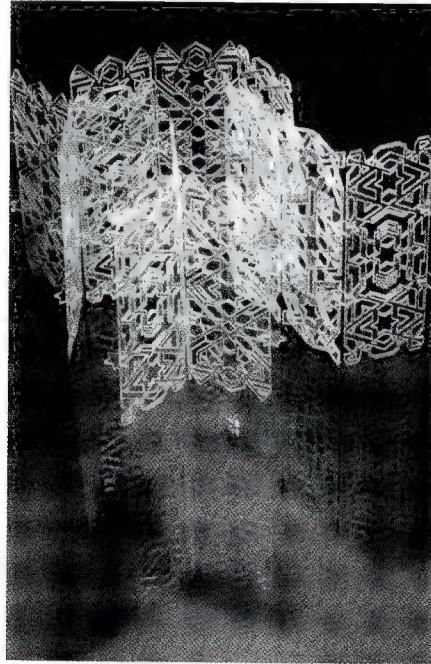


وعلى النقيض من ذلك نجد أن أعمال "كرونوك" الأخيرة عبارة عن لوحات أو شاشات عرض لتصميمات هندسية، كما تقدم تصميمات مشابهة لنماذج الدانتلا الرقيقة مُصمَّمةً بالزجاج (الشكلان ٢-٣ و ٣-٣).



(شكل ٢-٣)

ليليان كرونوك، بدون عنوان ١٩٩٨، أكليريك على القماش القنب، لوحة من ثلاث لوحات، كل منها ٢٤×٦٦ سم.



(شكل ٣-٣)

ليليان كرونوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج، ٣٦٠×١٨٠ سم، نموذج لنحت عام، (انظر اللوحة الملونة رقم ٣).

وتصفه بالتالي:

"... لقد تأثرت بتشكيلةٍ من الألوان الموجودة بحديقتي في كولومبيا البريطانية، ونسق متنوع من الأنماط المتجذرة في الفن الكندي والفن العربي الإسلامي. ويتمثل التأثير العربي الغالب في إدماج الشكل الزخرفي حيث الجسم المفيد جمالياً أيضاً، وفي الأعمال الجديدة حلّ ترتيب المقاييس الهندسية محلّ أشكال ومواد الطرح البصري للطبيعة البيولوجية للحاء الشجر، لكن كلُّ من الأعمال القديمة والجديدة تؤكد أن هناك بناءً ضمنياً"<sup>(١١)</sup>.

ونجد نقطة التقارب بين الفن الشرقي والغربي في فن "دوريس بيطار" التي قضت طفولتها المبكرة في لبنان قبل هجرة أسرتها لنيويورك؛ وتنعكس ذكرياتها عن الحياة في بيروت من خلال أنماط من الأبسطة الشرقية والأقمشة الزهرية الفرنسية، وما اعتادت والدتها أن تطرزه، وكذلك المناظر الطبيعية الدافئة.

وفي مدرسة الفن أعادت التعرف على صورة للشرق الساحر من خلال لوحات "ماتيس"<sup>(١٢)</sup> التصويرية للعرب واستخدامه للنموذج العربي. وعندما كانت تعيش في نيويورك تعرفت على الثقافة اليهودية، وكانت تنظر عن كثبٍ للقصص المذكورة في التوراة. وكان تشابك هذه الثقافات الثلاث العربية والفرنسية واليهودية أساساً لسلسلة من الأعمال التي يُمكن للفنان من خلالها نسج حكاية شخصية وتاريخية وسياسية.

ويؤكد "إدوارد سعيد" أن الاستشراق لم يترجم إلى حوار بين الشرق والغرب، بل هو خطاب يستند إلى الخيال الجامح الذي يخدم الطموحات الغربية في الشرق ويثمر استعماراً للشرق<sup>(١٣)</sup>. ولوحة بيتر "مشاهدة يعقوب" عام ١٩٩٢م (شكل ٣-٤) تقتحم هذا الخطاب بإعادة تشكيل سياق لوحة للفنان الفرنسي "أوجين ديلاكروا"<sup>(١٤)</sup>.



(شكل ٣-٤)

دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، رسم بالزيت على ثلاث لوحات من قماش القنب ١٥٠ × ٤٥٥ سم.

فقد استخدمت بيطار شخصياتها من عمل الفنان الفرنسي ديلاكروا<sup>(١٥)</sup> "يعقوب يصارع الملاك" (١٨٥٧ - ٦١)، بينما كان النص المقحم على اللوحة نفسها من شعر الأسمر<sup>(١٦)</sup>، والأزهار هي ما علق في ذاكرتها من حديقة جدها في بيروت. وعمل "ديلاكروا" الأصلي الذي رسمه من أجل كنيسة القديس "سوليس" في باريس عبارة عن مشهد ريفي، ويعقوب والملاك

فى المركز منه. وهناك فى أقصى اليمين خادمٌ يعقوب يرتدى زيا عربيا، يقف متخلّيا عنه كما تصفه العبارة، بينما نرى يعقوب يرتدى ملابس غربية، وبشّرتُهُ أكثرُ بياضاً. ويُشير عمل "ديلاكروا" التصويرى إلى أن التاريخ الغربى اختار وصف العالم الإسلامى العربى بالغريب والشاذّ بدلا من الاعتراف بأنه نابع من التقاليد المسيحية اليهودية لإبراهيم من خلال ابنه إسماعيل. فقد تم تصويرُ العربى هنا بالشخص الشؤم المتزمت.

وفى لوحة مشاهدة يعقوب تَعِيدُ "بيطار" تقديم صور "ديلاكروا"، فلقد تحوّلت الشخصية العربية من الدور السلبي، من خلال نقل صورته من جانب اللوحة ووضعها فى المركز، ومن ثمّ فقد صوّرت العربى باعتباره مُراقباً ومستجوباً للتاريخ. ولكن على الرغم من إعادة تسكين الشخصية العربية، فإنها تظل مستبعدة من المركز وتستخدم باعتبارها تذكرة بقصة إسماعيل بن إبراهيم، الذى يرتبط أبديا بإخوته ولكنه دائماً مقصى.

وانطلاقاً من هذا، فإن مشهد بيطار يمكن أن يكون صورة مجازية عن نفى الفلسطينيين وهويّتهم. وهنا، يقول النصّ العربى: "مَنْ يُنْكِرْ وَجْهَهُ تُنْكِرْهُ كُلُّ عَصَافِيرِ الْجَنَّةِ"<sup>(١٧)</sup>. قد تكون هذه العبارة تحذيراً من إنكار التاريخ، ومن إنكار اليهود لصلتهم بالعرب، أو إنكار العرب لهويّتهم.

ويضرب عمل "بيطار" مثله مثل عمل الكثيرين من الفنانين العرب بجذوره فى ماضى العرب وحاضرهم، إنه عمل شديد التعقيد بالنسبة للعامة من الجمهور الأمريكى، الذين يصعب عليهم استيعاب مضمونه مما يتطلب الأمر تفسيراً له. ويدمج الموضوعات العربية يواجه الفنان خطر سوء تفسير أو تقدير مبخوس لجوهر الفكرة المحورية للعمل الفنى، وهى مسألة شائعة فى الفن المفاهيمى، والأشكال الأخرى من الفن ذى الوسائط المتعددة.

وفى ضوء غياب معلومات متوازنة ودقيقة حول العالم العربى فى النصوص المدرسية أو وسائل الإعلام لا نتوقع تفهماً أشمل للفن. وقد تفاقمت المشكلة من جراء وجهات نظر معظم المتخصصين فى الثقافة العربية؛ حيث يرى كثير من النقاد الأمريكيين والقائمين على متاحف الفن أن المجتمع العربى مجتمعٌ خاملٌ، ولا يُقدِّرون تنوّع الجغرافيات ولا يستشعرون التغيرات التى تطرأ على الفنون والثقافة فى مناطقه العديدة.

وتُعدّ "مارى توما" من أبناء الجيل الثانى من المهاجرين العرب، وهى من أصل فلسطينى. وقد درست "توما" تصميم المنسوجات والملابس. وقد ألهم صراع "توما" مع مشكلات الأهمية والوزن، أعمالها التى تستهدف تصوير جسد الأنثى فى مصنع ملابس أمريكى. إذ كانت تحتجّ على نظام تحديد مقاسات فى صناعة الأزياء النسائية، والمعايير الرقمية التى تشعر أنها تحبس المرأة فى صور نمطية فرضتها صنّاعة يُهيمنُ عليها الذكور. وهى ترى أن المرأة مضطرة لمناهضة المحاولات المستمرة لإعادة رسم هيئة جسدها، مما يحرمها فى أثناء هذا من حريتها فى تحديد احتياجاتها الجسدية والعاطفية. وفى العمل المسمى "عد الأجساد" لعام ١٩٩٥م (شكل ٣-٥) صنعت "توما" الأجساد المُشكلة فنياً بأطرٍ سلكية مُغطاةٍ بألياف





ممتدة تُثير عدة انفعالات، وتختفي

(شكل ٣-٥)

مارى توما، عد الأجساد، ١٩٩٥،

سلك وجوارب وئُل ودبابيس وخيط ١٢×٣٢, ٥×٢٠ سم، مجموعة أعمال للفنانة.

وعلى النقيض من ذلك، هاجرت "غادة جمال" إلى الولايات المتحدة في أثناء الحرب الأهلية في لبنان، وتعدُّ غادة نموذجاً لرسام المناظر الطبيعية التجريدية. وتثير مهارتها الخاصة في استخدام الألوان حالات مزاجية متفاوتة ما بين السكينة في قُرى الجبال اللبنانية، والأهوال خلال حرب الخليج. وهي كذلك عضوٌ في فريق الموسيقى العربية غير الرسمى في لوس أنجلوس وكاليفورنيا، وقد استوحيت أحدث أعمالها من الموسيقى العربية الكلاسيكية، مثل العزف على الناي والعود

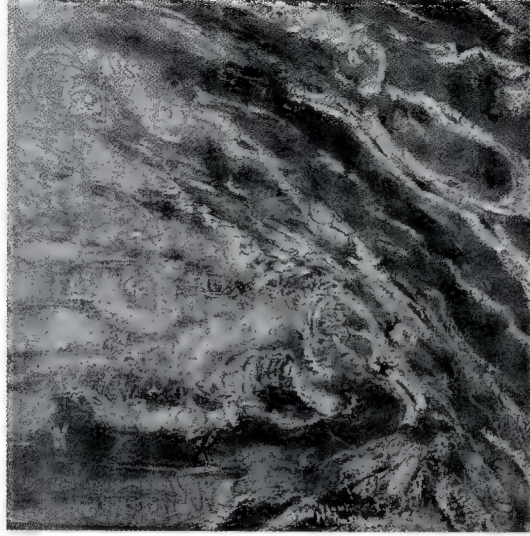


والقانون. ولوحة "المسافر" (شكل ٣-٦)

(شكل ٣-٦)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠ × ٣٠ سم.

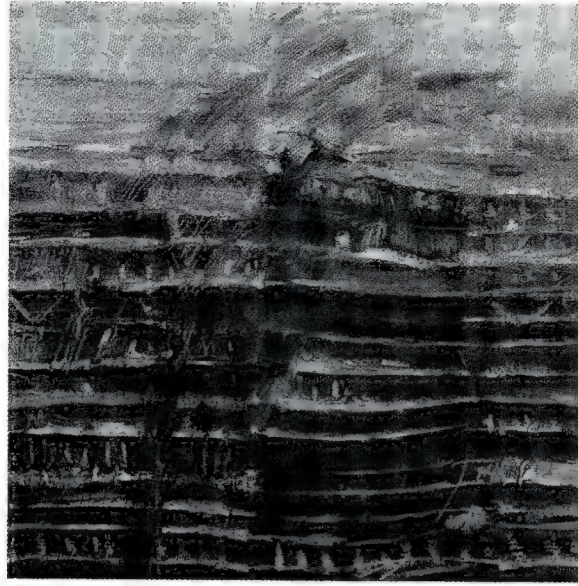
هي واحدة ضمن سلسلة من ١٢ عملاً تترجم مدى تفاعلها مع الآلات الموسيقية في الموسيقى العربية الأندلسية، كما تُجسّد الموسيقى من خلال سجع الألوان بخطوط صافية، والعلاقات المكانية في مساحة تصويرية تستعيد بها المناظر



الطبيعة البانورامية في لوحاتها الأولى (الشكلان ٧-٣ و ٨-٣).

(شكل ٧-٣)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠ × ٣٠ سم.



(شكل ٨-٣)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية، المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠ × ٣٠ سم.

## الفن العربى ومؤسسات الفن الأمريكى

هناك سوء فهم شائع بين القائمين على الفن الأمريكى (معظمهم من البيض كما هو الحال بالنسبة لكل حُماة الفن)، وهو أنهم يعتقدون أن موضوعات الفن القادم من الشرق الأوسط باستثناء إسرائيل هى موضوعات متوقعة، ويُسبب بعضها بعضاً، وأنها مبالغة فى تقليديتها أو غربييتها بما لا يجعلها مختلفة. وللأسف، إن كلمة "مختلف" صارت مُحيرة، فهى تترجم إلى "التنوع" الثقافى، ومن ثم تتفق مع تعريف التعدد الثقافى. ولكى نتفادى شكلاً آخر من الإمبريالية<sup>(١٨)</sup> الثقافية فلا بد أن نعى ونقدر القواسم المشتركة بين الثقافات وليس فقط الاختلافات.

ولا حلّ أمامنا للتغلب على هذه التوجهات السلبية سوى بالاعتماد على التعليم، فلا يمكن للتعددية الثقافية وحدها أن تحسم جميع القضايا التى تواجه شعباً مُتنوعاً. وحتى الآن لم تستهدف برامج التعددية الثقافية، التعليم فى المعاهد الفنية والمتخصصين فى الفن أو القائمين على المؤسسات الفنية. وفى هذا السياق يمكن القول أن دعوة "جريم شالر" إلى تعليم متعدد الثقافات التى تؤكد أهمية تحديد أوجه التماثل بين الثقافات، وتعالج علوماً مثل علم الجمال والنقد الأدبى وتاريخ الفن وإستديوهات الإنتاج الفنى فى هذا السياق هى دعوة مُجدية<sup>(١٩)</sup>.

كذلك فإن قضايا مثل التعصب للعرق والتحيز والتمييز قضايا مهمة. ومن القضايا المهمة وأيضاً التأكيد على تعزيز كرامة الفرد فى كل أर्थ ثقافى. وينبغى على القائمين على تعليم الفن أن يبحثوا عن معنى الفن وكيفية تبليغه فى الثقافات الأخرى. كما أن هناك عاملاً آخر يجب وضعه فى الاعتبار، ألا وهو دور الفنانين فى الثقافات الأخرى وما شواغلهم الفنية؟ وكيف يُعالجون المشكلات المشتركة لكل الفنانين؟

ولا توجد سوى مؤسسة واحدة تتولى توعية متخصصى الفن والعامّة بالمساهمات المعاصرة للفنانات العربيات، وهذه المؤسسة هى المجلس الدولى للنساء فى الفن، وهى مؤسسة تعليمية لا تهدف إلى الربح، هدفها تعريف العامة من الأمريكان والمتخصصين فى الفن على السواء بإنجازات الفنانات العربيات. وقد نبغ الاهتمام المبذول بالمرأة من سوء الفهم السائد بشأن مشاركة المرأة العربية ومساهماتها، ليس فقط فى الفنون، بل أيضاً فى مختلف التخصصات. وكان القصد من عنوان المعرض الأول "قوى التغيير: فنانات العالم العربى (١٩٩٤م)"، هو جذب الانتباه للتغيرات الاجتماعية والسياسية التى يمكن إنجازها من خلال الفن الذى تبتدعه المرأة، ونستنتج من العنوان أيضاً أنه خُصص لتغيير صورة المرأة العربية لدى العامة من الأمريكان.

وقد ركز المجلس مؤخراً على النهج المستخدم لطرح موضوعات بعينها عند التخطيط للمعارض، التى اجتذبت اهتماماً أكبر وأسفرت ثروة من الأسئلة والمواد الضرورية لمزيد من البحث. ويزود هذا النهج العامة بإحساس مشترك بالإنسانية، ويركز على ردود الأفعال والتجارب المتنوعة والمتاحة فى كثير من الثقافات، ويقدم القسم المستحدث للمجلس، وهو قسم الموارد الثقافية والفنون المرئية، خدمات لكل من الفنانين والفنانات. وإلى أن تدمج المؤسسات تاريخ الفن العربى فى مناهجها، وتبدأ المتاحف فى تعيين أناس على دراية باللغة والثقافات المعاصرة للعالم العربى، سيستمر كلٌّ من المجلس وقسم الموارد فى عملهما لتوفير المعلومات المطلوبة بشأن المساهمة المعاصرة للعرب عن طريق المعارض والمطبوعات والمحاضرات والنوادر.



## مؤازرة الدولة والمجتمع

تتلقى المتاحف فى الولايات المتحدة معظم تمويلاتها من نُخبة من البيض ممن قد لا يرغبون فى تمويل برامج تدعم التعدُّد الثقافى على حساب الفنانين الأوروبيين الأمريكيين. ويؤكد بعض فناني الأقلية، على سبيل المثال، أن مؤسسات الفن الحديث فى كاليفورنيا تتلقى تمويلاً من الدولة لبرامج التعدُّد الثقافية، لكنها تهتمش الفنَّ المقدم من غير البيض. ويرغبون بدلاً من ذلك فى رؤية الديمقراطية الثقافية داخل مؤسسات الفن السائدة بدلاً من هذا التهميش.

ولا شك أن أقسام تعليم إدارة المعارض الفنية قد تبنت موقفاً أكثر تنوعاً مقارنةً بمعارض الفنَّ الحديث، خاصة فى تفسير فنَّ الشعوب الأصلية لزوار المتاحف وتعمل باعتبارها جزءاً من برامج الأطفال. أضيف إلى هذا أن جميع برامج الفن الإسلامى تحظى بقدر ضئيل من الاهتمام من جانب المتاحف الفنية، ويساهم عدد ضئيل من العرب الأمريكان فى المتاحف الفنية بالعمل فى الإدارة أو يعملون مرشدين فنيين متطوعين داخلها.

ومع ذلك، فإن الجاليات العربية فى لوس أنجلوس وديترويت وشيكاغو، وفى عهد أحدث فى نيويورك استفادت من تمويل المدينة أو الولاية لبرامج التعدُّد الثقافية؛ حيث اشتركت سنوياً فى العديد من المحافل الثقافية التى تعرض الفنَّ المعاصر بين الحين والآخر فى جوٍّ غير رسمى للاحتفال.

وبالمثل، هناك عددٌ ضئيلٌ من المؤسسات الثقافية العربية التى تشتمل على فنٍّ مرئىٍّ يقدمه العرب الأمريكان، ولكن من النادر المواظبة على عقد هذه المحافل، وعادةً ما يُشكل الفنُّ المرئىُّ جزءاً صغيراً من الحدث الثقافى الذى يركّز فى الأساس على الموسيقى أو الرقص أو المؤتمرات. وعلى النقيض من ذلك، نجد أن معارض "آلف" فى واشنطن، وهى المساحة الوحيدة المخصصة للفن العربى المعاصر قد أغلقت أبوابها أخيراً بعد مُعاناةٍ استغرقت عشر سنوات.

ومن المهم فى هذا السياق الإشارة إلى أن معظم الفنانين العرب الأمريكان استلهموا فنهم من أساليب فنية فى العالم العربى، وأنَّ القائمين على تعليم الفن فى العالم العربى ينبغي لهم الانتباه إلى ضرورة إدراج تاريخ الفنَّ الإسلامى العربى فى المناهج الدراسية، حيث لم يدرج سوى القليل من الجامعات هذه البرامج فى أقسام الفنون؛ ومن ثم فإن معظم طلاب الفن ملُمُون جيداً بتاريخ الفن الأوروبي، ولديهم القليل أو ربما ليس لديهم معرفة بالفنَّ السومرى العظيم، أو أسلوب الواسطى، أو أعمال الرواد الأوائل للفن العربى المعاصر مثل محمود مختار وجواد سليم وعفت ناجى وسلوى روضه شقير<sup>(٢٠)</sup>.

وفى الحقيقة، فإننى أدعو إلى أن يتلقى الفنانون دعماً من المؤسسات الحكومية والمعاهد الخاصة لدراسة إرثهم الثقافى، وبهذا يحافظون على استمرار ثقافة تضمن سلامة الفن العربى الحديث، والحفاظ على روابطهم بالماضى ووعيهم بالعوامل الاجتماعية والثقافية المعاصرة للمجتمع الذى يحيون فيه. وبهذا يؤكد الفنانون العرب على ضرورة التمسك بالقيم الثقافية العربية ويزيدون الوعى القومى، ويساعدون من مواطنهم وفى المهجر على التكيف مع تعقيدات الهويات الثقافية وسيرهم.

وعلى الرغم من أن التعدد الثقافي لا يمثل إجابةً شافيةً، لكنه بالفعل يدعم الجماعات التي نادراً ما يجرى تمثيلها في التيار العام، وذلك عن طريق لفت الانتباه إلى إنجازاتها. قد يفيد هذا الأسلوب على المدى القصير، أمّا على المدى الطويل، فينبغي على مؤسسات الفن الغالبة أن تستخدم مواردها للتنقيب عن أعمال فنية وإنتاجها على أيدي الفنانين من خلفيات ثقافية مختلفة.

وقد شهدت التسعينيات من القرن العشرين، بصورة عامة، زيادة صحية في عدد من المعارض الاستكشافية، المستندة لأساس قطري التي عقدت في متاحف فنية أمريكية وتتضمن معارض جوالّة، تقدم فن المكسيك وإفريقيا وتايلاند وأمريكا اللاتينية والعالم العربي، وقد انضمت لهم الصين حديثاً. وهذه المعارض لا تأتي بالفن من البلدان الأخرى إلى الولايات المتحدة فحسب، بل تبرز أيضاً أعمال الأجيال الأولى والثاني والثالث من المهاجرين من هذه البلدان.

وفي الختام، أودُّ التأكيد على أنه لا يمكننا التوصل لنهج تعددي حقاً إزاء الفنون إلا بتعليم الفن على كل المستويات. كما يتطلب الأمر تعليمًا يتناول قواسمنا المشتركة وليس اختلافاتنا، وفي الوقت ذاته يؤكد الجوانب الإنسانية في الفن في كل الثقافات، ويشير "إدوارد سعيد" إلى هذه الحاجة الحالية إلى مجتمع عالمي إنساني عندما كتب يقول: الحقيقة أننا ممزجون ببعضنا البعض على نحو لم تحلم به معظم النظم العالمية للتعليم. والتوفيق بين المعرفة في الفنون والعلوم مع الحقائق التكاملية هو تحدٍّ فكري وثقافي في عصرنا الراهن<sup>(٢١)</sup>.

## الهوامش

- (١) لوسى ليبارد: ولدت عام ١٩٣٧ فى الولايات المتحدة، وتُعد ليبارد كاتبة وناشطة ومشرفة معارضة عالمية. وهى أول من شجعت الفن المفاهيمى كما كانت مناصرة عظيمة للمرأة. (المترجمة)
- (٢) Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, New York: Pantheon Books, 1990.
- (٣) Mar. Eric. 1990 Census Poses Challenges for California's Future, *California Prospectives Now*, San Francisco, 1993.
- (٤) جاء الاحتفال بشهر تاريخ السود مع بدايات فى عام ١٩٢٦ فى الولايات المتحدة، عندما أعلن المؤرخ كارتر جى وودسون والرابطة المعنية بدراسة حياة السود والتاريخ اختيار الأسبوع الثانى من شهر فبراير ليكون "أسبوع تاريخ الزنوج". (المترجمة)
- احتفال الخامس من إيار / مايو، هو يوم العطلة الإقليمية فى المكسيك، ويحتفل به فى المقام الأول فى ولاية بويبلا. العطلة بمناسبة ذكرى انتصار الجيش المكسيكى (غير الكامل) على القوات الفرنسية فى معركة بويبلا، يوم ٥ مايو ١٨٦٢، تحت قيادة الجنرال المكسيكى أغناسيو سرقسطة سيغان.
- (٥) Orfalea, Gregory. *Before the Fames: A quest for the History of Arab Americans*, Austin: University of Taxes Press, 1988.
- (٦) للمزيد من النقاش المفصل بشأن آثار حرب الخليج على النساء العربيات انظر كتاب مرفت حاتم "The Invisible American Half: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in 1990s" in Ella Shohat, *Talking Sisions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Combrige, Mass: The MIT Press, 1998, pp 369-390.
- (٧) نشاشيبي، سلوى ميكداى، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات تعشن فى لوس أنجلوس - لوس أنجلوس، ١٩٩١
- (٨) سلوى ميكداى نشاشيبي، "قوى التغيير: فنانات العالم العربى، واشنطن: المجلس الدولى للنساء فى الفنون والمتحف القومى للمرأة فى الفنون عام ١٩٩٤.
- (٩) يُعد المجلس الدولى للنساء فى الفن وقسمه "الموارد الثقافية والفنون المرئية" مؤسسة غير هادفة للربح مقرها لافايتى، كاليفورنيا. أنشئ المجلس فى عام ١٩٨٨، ويمتلك قاعدة بيانات بالحاسوب فريدة من نوعها حول الفنانين العرب فى الجغرافيات العربية والمهجر وينظم معارض فن معاصر.
- (١٠) نشاشيبي، سلوى ميكداى، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات، ١٩٩١-٣.
- (١١) سلوى ميكداى نشاشيبي، مراسلات مع فنانة، كولومبيا البريطانية ١٩٩٩.
- (١٢) هنرى إيميل مايتس: فرنسى (٣١ ديسمبر ١٨٦٩ - ٣ نوفمبر ١٩٥٤)، يعد ماتيس من أشهر الفنانين الذين ساهموا فى إحداث ثورة حقيقة فى الفن التشكلى خلال العقود الأولى من القرن العشرين. (المترجمة)
- (١٣) إغوراد سعيد - الاستشراق: نيويورك: رندوم هاوس ١٩٧٨.
- (١٤) جرى كتابة الكثير بشأن دلاكروا والاستشراق بخاصة الرسم، مثل لوحة النساء الجزائريات عام ١٨٢٤ فى أعقاب زيارته لميناء الجزائر عام ١٨٢٢: انظر تود بورتفيلد: وجهات نظر غربية للمرأة الشرقية فى الرسم والتصوير الحديث فى كتاب نشاشيبي "قوى التغيير: الفنانات العربيات فى العالم العربى، ١٩٩٤ وصلاح حسين: تركيبات حورية النياتى: جريدة الفن الإفريقى المعاصر NKA: خريف / شتاء ١٩٩٥.
- (١٥) فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا - فرنسى، ولد ٢٦ أبريل ١٧٩٨ - وتوفى ١٣ أغسطس ١٨٦٣ وهو رسام فرنسى من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة فى متحف اللوفر وغيره. من أشهر لوحاته الحرية تقود الشعب التى رسمها عام ١٨٣٠ ولوحة "سلطان المغرب" التى رسمها عام ١٨٤٥ ولوحة الجزائريات التى رسمها عام ١٨٢٤ ويبدو فيها تأثره بسفرته إلى شمال إفريقيا. (المترجمة)
- (١٦) دكتور فوزى الأسمر (١٩٣٧-١٩٩٣)، كاتب وشاعر وأكاديمى وصحفى فلسطينى متميز، ولد فى مدينة حيفا عند ساحل فلسطين الشمالى، وعاش فى الولايات المتحدة الأمريكية. (المترجمة)
- (١٧) دوريس بيطار: Looking at Delacroix..... سان دييجو: كتالوج المعرض، ١٩٩٣.



- (١٨) كولين جى و ساندیل تی: سیاسات تعلم فنون التعددية الثقافية: تعلم الفنون: الجزء ٤٥، رقم ٦، ١٩٩٢.
- (١٩) جريم تشالمر: **Celebrating Pluralism: الفن والتعليم والتنوع الثقافي**، لوس أنجلوس: بول جتي ترست، ١٩٩٦.
- (٢٠) محمود مختار (١٨٩١ – ١٩٣٤)، فنان مصري، يعد مؤسس فن النحت العربي الحديث: جواد سالم (١٩٢١ – ١٩٦١) فنان عراقي كان شخصية محورية في تطور الفن العراقي الحديث وتعلم في معهد الفنون الجميلة في بغداد. عفت ناجي (١٩١٢ – ١٩٩٨) فنانة مصرية شهيرة، ومن الفنانات اللبنانيات سلوى روادا شقير (ولدت في عام ١٩١٦) وتعيش في بيروت.
- (٢١) إيوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نيويورك- ألفريد إيه كنوب، ١٩٩٣ – ص ٣٣١.





صبيحة خمير، العنقاء ١، ١٩٩٨ (تفاصيل)



## الهوية المحمولة والبعد البؤرى للذاكرة

### صبيحة خمير

بحسب الموروث الثقافى، فإن للعرب جميعاً جداً واحداً، هو إسماعيل بن إبراهيم، لكن الامتداد الجغرافى وما صاحبه من تاريخ معقد يسمان الهوية فى العالم العربى. ذلك أن كونك عربياً يعنى أشياء مختلفة لأناس مختلفين. فالتنوع فى العالم العربى تنوعٌ إثنى ودينى. فتضم المجتمعات العربية عملياً: أقباطاً فى مصر ومسيحيين فى مناطق أخرى من الشرق الأوسط، كما تضم يهوداً.

ففى الروح التونسية نجد الانصهار شاملاً بين ما هو عربى وما هو مسلم. ومن ثم، سأتكلم عن ثقافة عربية إسلامية حيث ولدت ونشأت. واسم هذه المنطقة المغرب العربى (شمال إفريقيا) يعنى حرفياً الجزء الغربى من أرض الإسلام. أنا عربية ولكن لأننى تونسية، فقد ساهم فى صنعى الرومان والفينيقيون والبربر والأندلسيون والأتراك وغيرهم، فتلك هى المكونات التى لا تظهر بالضرورة على السطح. لكن مع ذلك، فإن نفس الأرض، المنطقة العربية، البحر المتوسط بلغته الفرنسية، لعبت دوراً فى تشكيل هويتى. وقد عاش الجيل الذى ولد بعد استقلال تونس من الاستعمار الفرنسى (الذى حدث عام ١٩٥٦م) نوعاً من التكافل الثقافى.

والعامل المهم الموحد بين البلدان العربية هو اللغة العربية. لقد كانت مصر هى أولى البلدان العربية التى قمت بزيارتها. وما زلت أتذكر جيداً ذلك الشعور الجارف الذى غمرنى عندما وطأت قدمائى أرض مدينة القاهرة: كان هناك إحساس بالفخامة والضخامة لم أستشعر مثله فى تونس؛ حيث وجدت أمام عينيّ ذلك العالم الذى عرفته جيداً أو اعتقدت أننى أعرفه من خلال أفلام الأبيض والأسود المصرية، الأفلام المصرية كانت صناعةً شديدة الانتشار فى البلدان العربية. والآن أرى هذا العالم أمام عينيّ بألوانه الطبيعية. وقد شعرت تماماً أننى فى وطنى. أتذكر أول ليلة لى قضيتها فى القاهرة وأنا أحكى قصةً مطولة، كما هى عادتى، لمجموعة من المصريين ممن كانوا يُنصتون إلىّ بانتباه شديد وتركيز كامل. فاطلقت فى سرديّ للقصة لجذب انتباههم أكثر، لأصل إلى ذروة الحكاية عند مرحلة ما، متوقعة أن أسمع انفجاراً من الضحك، فإذا بأحدهم يقول لى: "والله لو تترجمى كل ده بالعربى كنا نتفاهم". كنت قد استرسلت فى تفاصيل حكايتى بلهجتى التونسية.

والغرض من ذكر هذه الحادثة هو إبراز عامل التنوع فى العامل الموحد المتمثل فى اللغة العربية، حيث يعدُّ ثراء اللهجات العربية أمراً استثنائياً؛ فاللهجة التونسية تختلف عن المغربية، والمغربية تختلف عن الجزائرية، والجزائرية تختلف عن العراقية، والعراقية تختلف عن السورية، والسورية تختلف عن اللبنانية، واللبنانية تختلف عن اليمنية، واليمنية تختلف عن الفلسطينية، والفلسطينية تختلف عن البحرينية... إلخ وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

إلا أن القوة الموحدة المتجسدة فى العربية الكلاسيكية شديدة للغاية. وإننى أحيل هذا التعدد فى الوحدة الذى يميز الهوية العربية تمييزاً شديداً إلى إحساسى بوجود العالم.



لقد نشأت وأنا أسمع مقولة تقول: "يولد الطفل كالصفحة البيضاء، فأبواه يهودانه أو يمجسانه أو يُسلمانه"، وإن الهوية الثقافية تُكتسب من المكان الذي يولد المرء وينشأ بين ربوعه، وإننى أتساءل أحياناً: لو سُنحت لنا الفرصة للوصول لكوكب آخر كيف ستُحدد هويتنا هناك؟ أفترض أنه إلى أن يولد طفل فى الكوكب الجديد فإن والديه سيكونان أمريكيان أو روسيين لكن فى الكوكب (س).



(شكل ٤-١)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطوري ١ رسم، ٨٦×٩١ سم، مجموعة خاصة.

فى كتاب "الأمير الصغير"<sup>(١)</sup> تأليف "أنطوان دى سان ألكسويبرى" كان الأمير الصغير يهيم فى كوكب الأرض، وفوجئ بزهرة أمامه فسألها "أين البشر؟" فرددت: "بشر...بشر...بشر"، ثم أضافت: "لن يتسنى لأحد معرفة مكانهم فقد عصفت بهم الرياح بعيداً، فعدم وجود جذور لهم جعل حياتهم عسيرة للغاية".

والإنسان بعكس النبات يتمتع بإمكانية الانتقال إلى أى مكان؛ لأن جذوره ليست مادية، نعم يتحرك الإنسان بحرية أكبر وسهولة أكثر، لكن الزهرة أخطأت؛ إذ لا دخل للريح فى الأمر. فقد انحصرت رؤيتها الخاصة فى البيئة التى اعتادت عليها.

إن أصل العرب بدو، وقد هاجر النبى محمد من مكة إلى المدينة؛ وهو ما كان يعادل فى ذلك الزمن الانتقال إلى بلد آخر. كذلك كان الإسراء والمعراج أيضاً شكلاً من أشكال الهجرة. إنه أمر له مغزاه أن التقويم العربى الإسلامى يبدأ من تاريخ هجرة الرسول للمدينة. وبينما نجد التقويم المسيحى يبدأ من تاريخ ميلاد المسيح نجد أن التقويم الإسلامى يبدأ من هجرة الرسول وليس من مولده. إن الإسلام يتقبل المسيحية. وقد احتفل عرب العالم بالآلفية الجديدة مع العالم الغربى. وبعد ٥٨٠ سنة تقريباً، سيحتفل المسلمون العرب بالآلفية الهجرية الجديدة بمفردهم. وعلى أية حال، فإن الهجرة فكرة أساسية فى الهوية العربية.

سأخذ مثالا على ذلك: شخصية عربية مرموقة، كانت تعيش في المنفى، وهو عالم الاجتماع والمؤرخ الفلسفى عبد الرحمن بن محمد بن خلدون هذه القامة التى بمقدورها أن تضارع كلا من علماء الشرق والغرب. فقد ولد ابن خلدون فى إفريقية، التى تُعرف اليوم بتونس، عام ١٣٣٢ ميلاديا، وعاش بين إسبانيا والجزائر ومصر وزار العديد من الأماكن، ومات فى مصر عام ١٤٠٦ ميلاديا. وعندما سئل ابن خلدون من أين أتيت؟ قال "من رَحِمِ أُمِّي. فلم يكن مستوطناً مستقراً فى مكان معين، ولم يستصوب فكرة إصاقه بمكان ثابت.

وقد لعب عرب المهجر دوراً جوهرياً فى نِزوح الشعوب العربية. وكان ذلك (على الأقل بالنسبة للبعض منهم) نفياً فرضوه على أنفسهم. فقد أجبرتهم ظروف مختلفة، سياسية أو شخصية، أو ربما الاثنين معاً، على الخروج من المكان الذى اعتادوا العيش فيه، ودائماً وأبداً ما كان النُزوح مرتبطاً بالهروب من منطقة تقييد الحريات.

إذا انفصلت عن ثقافتك لن تعود جزءاً من الصورة. والبعد يسمح لك برؤية أفضل ويعينك على تغيير المنظور. ربما يسمح البعد للمرء أن يرى أفضل، ولكن إلى حدٍّ مُعين، ثم تتحول للصد: إلى حياة فى المنفى بذاكرة رفيقة ومن تجربتى الخاصة، أستطيع أن أقول إن الذكريات تُشكّل مكوناً بالغ الأهمية فى حياة النّازح. ومع انعدام الإمكانيات الجغرافية للذاكرة (لا تخلق الذكريات الواقع إنما تعكسه فقط) يُمكن أن يغلب الحنين للوطن.

إن الطقوس تحفر فينا منذ الطفولة، وهى أداة جبارة فى يد الذاكرة، وإحساسنا بالهوية.

فعلى سبيل المثال: كان يوم ٢٧ مارس عام ١٩٩٩م، هو يوم سبت، يوافق العيد الكبير، وهو عيد الأضحى الخاص بالمسلمين، إحياءً لذكرى تضحية إبراهيم بشاه بدلا من ابنه إسماعيل. كان يوماً مُشمساً ورائعاً فى لندن، قُمتُ بالاتصال هاتفياً بمنزلى فى (تونس العاصمة) كى أهنئهم بحلول العيد، ثم خرجت بمفردى لشوارع لندن وأخذت قطار الأنفاق وذهبت إلى مركز باربيكان، حيث يُقام ما يُسمى "احتفال القلب"<sup>(٢)</sup>. وبعد الاستماع إلى قصة إيرلندية من التراث تحرّكت إلى بهو المسرح؛ حيث كان هناك عدد كبير من الناس مجتمعين. كان المغنّون الإيرلنديون يتغنّون بأقراهم وأوجاعهم، ولتاريخهم وذكرياتهم، ويتراقصون الرقص النقرى على الإيقاع الموسيقى الصاخب، وكان هناك طفل فى نحو الرابعة من عمره يرقص وقدماه تتحركان بجُنون ورشاقة، وذراعه فى جانبيه مُثبتتان وصلبتان، تتعارضان مع حركة قدميه السريعة.

وهناك فى مكان آخر فى عيون ذاكرتى رأيت فتاة فى السابعة من عمرها، ترى مشهداً زاهياً الألوان، دماء حمراء داكنة تتفجر من الخروف عندما ذُبِحَ أمام أعيننا جميعاً. كنا نحن أطفال الأسرة قد أخذنا هذا الخروف فى الصباح، وقمنا معه بجولة حول المكان بعدما تزَيَّنه بأشرطة ملونة وزاهية. وبالعودة إلى مركز باربيكان والمغنّين الإيرلنديين، لم تتصادم فى ذهنى رقصتهم الشعبية الشهيرة العربية فى جودتها، مع المشهد الذى جال فى عين ذاكرتى. فقد استطعت أن أرى أبناء وبنات إخوتى ينصرفون عن مشهد ذبح الخروف فى الحديقة، ويهرولون إلى داخل البيت للاستمتاع باللحم المشوى.

لو قلت إننى كنتُ مرتعبةً من مشهد ذبح الخروف عندما كنتُ فى السابعة من عمرى أو أى خروف فى أى سنة أكون مُرائيةً وكاذبةً، إذ تكشف صور أبيض وأسود احتفظ بها داخل الأراج فى لندن فى انتظار وضعها فى ألبوم صور لسنوات عدة عن ابتهاجى ونشوتى فى هذا اليوم الطقسى. فهى تُظهر لى فتاةً فى السابعة من عمرها تحمل طُحال الخروف بابتسامة مرحٍ تملأ الوجه. لازلتُ أحس بطعم لحم الشاة اللين المشوى فى تونس.

ينبغى عليكم أن تراقبوا عدسات الذاكرة بتمعن، فعدسة ذاكرتى شديدة التشويش، وذكرياتى البعيدة تستحضر أن إبراهيم (خليل الله) كان جدا للمسلمين واليهود على حد سواء.

وللحنين للوطن سحره، قد يأخذك للمستقبل أو يُرجعك إلى الماضى. وعلى الوعى أن يراقب بعناية بالغِ تشويش عدسات الذاكرة. فالاستماع إلى اللغة العربية يبعث رَعشةً خاصةً فى كيانى، وأغانى أم كلثوم تُخرج من صدورنا تنهيدات، ورائحة شجر الصندل والياسمين تُبهج النفس<sup>(٣)</sup>. (أنظر مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٨). لكن يمكن للبهجة أن تُصبح تخديراً. ولستُ أنكر تشربُ كيانى بالثقافة الحسية، فإننى أقف فى البرد وعيونى مفتوحة، ورقصة الفلامنكو فى كيانى تتوق إلى عاطفة جامحة رافضةً بلادَ العقل.

قد تنبع من هذا النزوح عدة متناقضات، قوة جبارة تمرقك، وكما يقول المثل: المفيد للقلب ليس بالضرورة أن يكون مفيداً للطحال، وربما ينتهى المطاف بالمرء إلى أن يحيا ليس فى ثقافة واحدةً أو أخرى، بل يحيا بين عدة ثقافات. ولكى تحيا بين عدة ثقافات فإن وجود المرء يعانى من خلل تاريخى. والنازح يقف أيضاً على منصة النقاش حيث تُبنى الجسور، ولأفراد جاليته أيضاً دور، وإن كان ضئيلاً، فى بناء هذه الجسور، وربما تتواصل حياة بعض منا.

والغربة طبقاً لرؤية فيلسوف القرن العاشر "أبو حيان التوحيدي" هى غربة الوطن. فمشكلات الهوية العربية تفرض نفسها على المرء الذى يُقيم بالخارج ليس بسبب نزوحه فقط، فحتى داخل الوطن تعاني هوية العالم العربى من تخبط. فقد أحدث الاستعمار البريطانى فى الشرق الأوسط، والاستعمار الفرنسى فى شمال إفريقيا، شرخاً فى تاريخ الهوية العربية. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، واجه الوطن العربى الذى كان قد خمل بسبب الإمبراطورية العثمانية وأصابه الإرهاق والفتور عندما تقابل مع التكنولوجيا الغربية، وكان هناك الكثير مما يتعين عليه اللحاق به. وكانت النتيجة عُسْر هضم على نطاق واسع. فلم يكن المستعمر شديد الاهتمام بثقافة المستعمر، وكان المستعمر منشغلاً بمحاولة اللحاق بالركب. وواجه المستعمر الذى تم تفريره من موارده اللازمة ليُخلص نفسه من المستعمر، ضرورة تخليص نفسه من نفسه، أى استئصال ذيول الاستعمار التى باتت جزءاً من الذات. والجزائر مثالٌ تَعَسُ على ذلك.

فالواقع الحالى للعالم العربى واقع صعب، ويصفتى عربية أرى أننى أحمل مسئولية بث الأمل وطاقة التغيير والتخليق. أعنى ابتداءً الماضى وليس استنساخه كما هو.

قال "بوب مارلى" فى إحدى المرات لمصوره الجاميكي الذى كان يعيش فى لندن: لقد ولدت على أرض جاميكا وأنت الآن على تربة صلبة، عليك أن تكون قويا جداً. وعادة ما يقف النازح فى فجوة، والفجوة فراغ، لذا ينبغى للمرء الذى لديه إحساس بالهوية أن يعود للجنور كى يضمن استمرار الإيمان بطبيعة وجوده، فإذا حدث تصادم بين الهوية الثقافية وهوية



المرء، وتلك حالة المرأة العربية، تأخذ الرحلة مسار الانسحاق والسمو. والمصالحة مع الهوية الثقافية لا رفضها شرط جوهري لتطور المرء، وأيضا ضرورة لما أُطلق عليه "الذاكرة بعيدة الأمد". فأنا أرى الذكريات نوعين: أحدهما مباشرة وشخصية وقريبة والثانية بعيدة المدى ونائية.

وسوف أربط الذاكرة بعيدة المدى بالإرث الثقافي، فأنا أؤمن أن هناك حاجة لتسهيل الحصول على المواد الفنية الإسلامية، وتيسير تداولها، حتى يتمكن الجميع من الوصول للإرث الثقافي خارج العالم العربي، وداخله على وجه الخصوص.

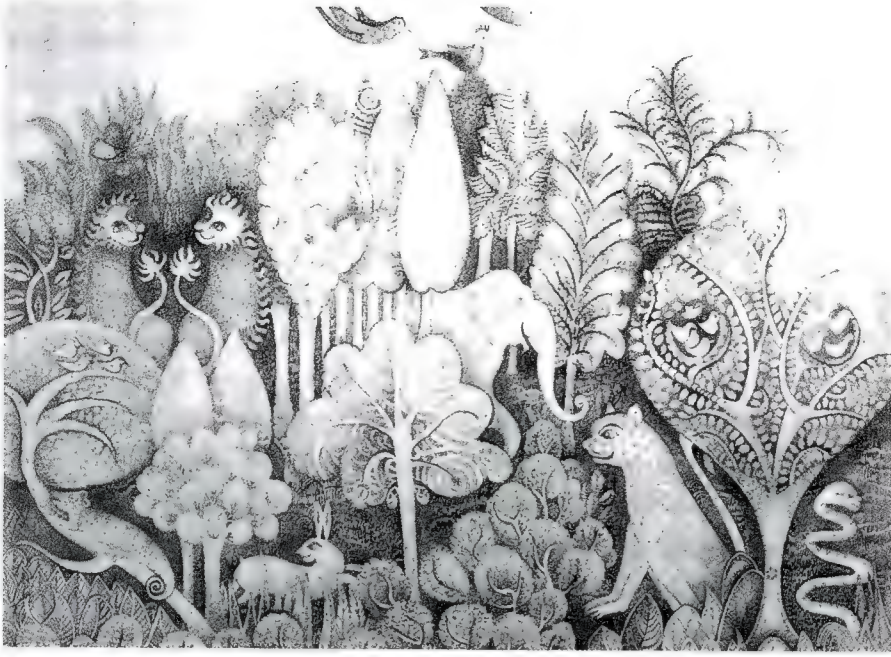
فمن الضروري معرفة وجهة نظر ثقافة معينة تجاه الحسن والجمال؛ لأن ذلك في مقدوره أن يعكس رؤية هذه الثقافة المختلفة للعالم، تلك هي الطريقة التي تتعامل من خلالها الإنسانية جمعاء. لا نقول إنه يجب استنساخ الماضي، وإنما المطلوب هو تغذية واقعنا الحالي بقيم حضارتنا الخالدة. لا أدعى أن المطلوب هو تصنيع بلاط خزفي إسلامي التصميم، ولا أطالب بالحنين إلى أمجاد الماضي، بل تيسير التمتع بهذا الثراء الذي أصبح جزءاً من الهوية الحالية، لا أن نذكر فقط قبح الحروب والصراعات وبشاعة السياسة، وذلك حتى نحصل على هذا الجمال، ولكي يفتح الأطفال العرب على هذا الجمال باعتباره المصدر.

أما الفنان، فليس ضرورياً أن يرسم منمنمات ويلونها، وإنما يتغذى عليها كمصدر للجمال والإلهام. إذا كان علينا استنساخ كل المواد العربية واستخدام التعبيرات الفنية الإسلامية ثانية، فهذا لن يحقق بالضرورة علاقة مع الماضي، وهو الأمر المطلوب بالنسبة للهوية، أمّا إذا كنا قادرين على الترحيب بالتعبيرات الفنية والتفاعل معها فربما نستطيع التواصل مع مصدرها. وإنني لأشعر أن مصدرها هائل، فهو غنى في انسجامه على نقيض تاريخنا المعاصر الذي انعدم فيه الانسجام. (الشكلان ٢-٤ و ٣-٤).



(شكل ٢-٤)

صبيحة خمير، الغندليب والوردة (تفاصيل)، ١٩٨٦،  
صورة مستوحاة من مؤتمر الطيور.



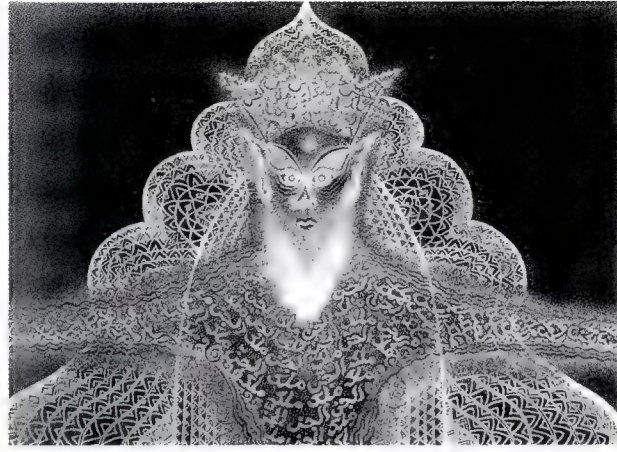
(شكل ٤-٣)

صبيحة خمير، الجزيرة السعيدة، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، ٨، ٢٠×٢٨، سم، كتب كوارت، لندن ١٩٩٤ .

أعتقد أن معرفتنا بحضارتنا التي ساهمت في تقدّم الإنسان ستكون وسيلة لمساهماتنا في تقدّم الإنسان حالياً، وذاكرتي بعيدة المدى هي التزام بتاريخى وعلاقته بالمسؤولية تجاه ذاكرة الإنسانية.

وتتمتع دراسة الفن الإسلامى فى الغرب بقيمة بالغة، مع أن هذه القيمة الفنية لا تحظى بنفس المساحة من الدراسة فى البلدان العربية. ولم يكن من الصدفة توقف دراسة تاريخ الفن الإسلامى الذى بدأ مع الفتح الإسلامى فى القرن السابع الميلادى عند القرن التاسع عشر، فالتصدع فى التعبير الفنى للعالم العربى هو انعكاس مباشر للتصدع فى تاريخ العالم العربى الذى واكب الاستعمار. ولعلّ هذا أحد أهم أسباب تركيز الاهتمام على العمل الفنى العربى المعاصر، فهو الذى أرسى نبض استمرار الحياة، فالإبداع هو تعبير عن حُرّية المرء، وهو جزء أساسى من إنسانيته، فالتعبير الفنى الحر هو استعادة الهوية، كما يحاول التعبير المعاصر أن يُساهم فى تشكيل الوعى الحديث. (الشكلان ٤-٤، ٤-٥).



(شكل ٤-٤)

صبيحة خمير، ملك الجن، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، في كتب كوارتت، لندن، ١٩٩٤، ٨، ٢٠، ٢٨ سم.



(شكل ٤-٥)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون، ١٩٩٩

واحدة من سلسلة أعمال مصورة لمجموعة من القصص المنتظرة، ٢٦×٤٢ سم.

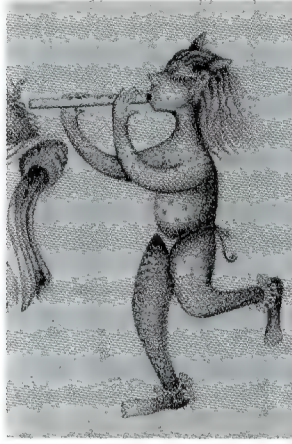
تتطلع المرأة بطبيعية واقعها إلى تحول إيجابي وإلى قهر واقع التقييد الذي تعيش فيه، وهنا تتضاعف أهمية تعبيرها، وهناك خطر يتمثل في أن الموضوعات التي يستخدمها الفنانون العرب المقيمون في الغرب (لاسيما المرأة) في أعمالهم الفنية يمكن استغلالها لأغراض معينة. ففي بعض الأحيان لا يُستخدم تعبيرهم من أجل غايته الفنية، بل يُستخدم أداة لتعزيز صورة سلبية عن العالم العربي، حيث ينتج عن أعمال الفنان المتحررة حبل يلتف حول عنقه.

فعلى سبيل المثال: أثنت صحيفة الإندبندنت على رواية "انتظار في المستقبل لمجيء الماضي" ثم وصفتها قائلة: "حكاية عاطفية صادمة لشابة موهوبة نشأت في قرية تونسية تقليدية، ولكنها تتوجع، وتريد أن تهرب إلى الحريات الغربية"<sup>(٤)</sup>.



وفى الوقت نفسه علّقت التايمز الأيرلندية قائلة: "... إن خلق عالم ومحيط شديد العربية وتونسي ومسلم من خلال وسيط لغوى دخیل تماماً على الثقافة، يمثل إنجازاً غير عادى" (٥).

يبدو لى أن اللقاء الإيجابى بين الغرب والعالم العربى يتطلب النسيان بقدر ما يتطلب التبليغ، فهناك قدر هائل يمكن أن ننساه. لكل لغة روحها الخاصة بها، فأنا أكتب الإنجليزية بروح لغة عربية، فالخصوصيات التى تحكم كيانى الثقافى باعتبارى عربية مُتجلىة فى كتاباتى، ليست فقط من زاوية الموضوعات التى أكتبها، بل فى طريقة استخدامى للغة الإنجليزية. وإذا استطعت من خلال أعمالى الإبداعية أن أقدم للعالم ما هو عربى خالص أكون قد نجحت فى إثراء التجربة الإنسانية ولو بقدر ضئيل وفى كتابات لأنه عمل أناس يتحدثون العربية. (شكل ٤-٦).



(شكل ٤-٦)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون (تفاصيل)، ١٩٩٩، ٢٦×٤٢ سم.

والمرأة العربية، سواء العارية فى أعين المستشرقين (الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين أو الكتاب)، أو المحجبة فى أعين المتعصبين عمى العيون، غائبة عن المشهد.

لم يعد الشرق بعيداً عن الغرب بالدرجة الكافية حتى لا يراه الغرب بغرابته وأوهامه، فأصوات تلك الهوية، التعبير الفردى، واضحة فى محاولة إحياء الهوية الثقافية، ومن ثم هنا جاءت دلالة الأعمال الفنية فى معرض "الحوار المعاصر"، ربما تكون "شهرزاد" أول نصيرة من نوعها للمرأة العربية، فالمرأة تحتاج إلى مَنْ يُنصت إليها. وتعبيرها الفنى هو صرخة يمكن رؤيتها<sup>(٦)</sup>.

وإطلاع العالم العربى على الثقافة الغربية، أكبر من إطلاع العالم الغربى على الثقافة العربية، فمن الشائع أن ترى عربياً يتحدث الإنجليزية بطلاقة، بينما لا تجد الكثيرين من ناطقى الإنجليزية يتقنون اللغة العربية. وأسباب ذلك واضحة وضوح الشمس، يُمكن اختصارها فى كلمة واحدة وهى "الاستعمار".

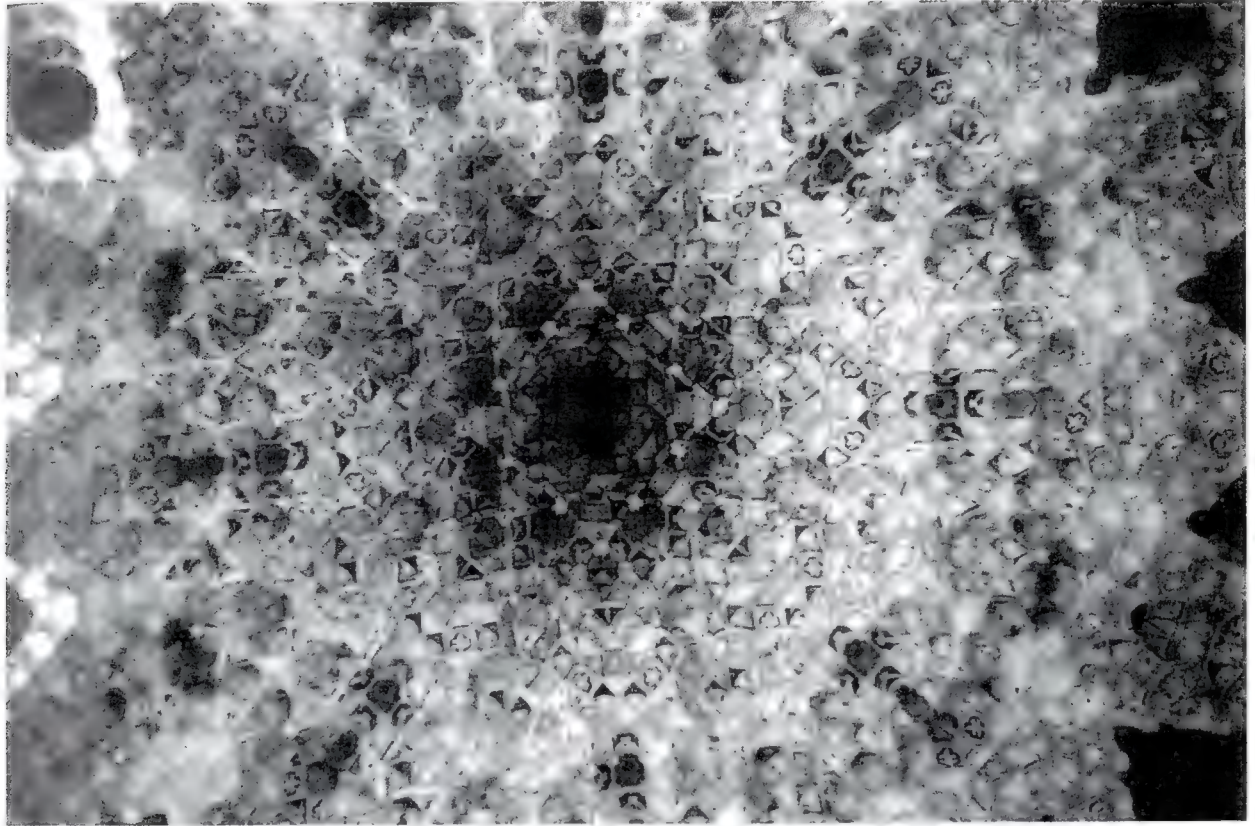
لقد كانت اللغة العربية والدين الإسلامى سدين فصلا العالم العربى عن الغرب، ولهذا فإن حديث الفنانين العرب مع الآخر ومشاركتهم له تجاربهم الخاصة أمر يثرى الجميع، فعمل هؤلاء الفنانين هو جزء من ذلك الحوار.

لكل ثقافة سماتها. وقد لا تبدو اللغة العربية موسيقية بالنسبة إلى الأذن الغربية - ومن الواضح أن هذا لا يعنى أنها ليست موسيقية - إننى أرى أن السمات الثقافية أمرٌ يثرى الجميع وفقدانها يضرُ بالإنسانية جمعاء.

ولكونى عربية أعتقد أنه من الضروري تحديد هويتي لا خلق عائق. فالعوائق تحجب البصيرة، والبصيرة ضرورية لخلق التعاطف اللازم. ولا يمكن اتخاذ الخوف درعاً واقياً لهويّتى. فكل هوية تحكى قصة مختلفة عن الإنسانية. وكلُّ اختلاف يمكن الاحتفاء به ليس لكونه أسمى من غيره، بل لأنه مختلف، والاختلاف شرطٌ لازمٌ لمعرفة الذات؛ لأنه خيط مختلف فى نسيج الإنسانية. فكل ثقافة تحمل حياة بداخلها.

عندما أعود بذاكرتى البعيدة أدرك عظمة مدينة الأندلس (خاصة بين القرنين الثامن والحادى عشر ميلادى)، حيث كان المسلمون واليهود والمسيحيون يعيشون معاً فى وئام، وحيث ازدهر الفنُّ والعلوم<sup>(٧)</sup>.

الأندلس ليس باعتبارها حلماً أو حنيناً للماضى، ولكن ببساطة باعتبارها برهاناً ورمزاً واعداً لإمكانية التعايش الإيجابى والتفاعل بين المجموعة الإثنية والأديان المتنوعة، وهى برهانٌ على إثراء العائد الحضارى لواقعها.



(شكل ٤-٧).

السقف، قاعة الأختين، قصر ليونز، الحمراء - إسبانيا - ويرجع تاريخه إلى الحكم الثانى لمحمد الخامس (٧٦٤-٧٩٤ هـ / ١٣٦٢ - ١٣٩١ م، الحمراء؛ إسبانيا. وتشكل قبة المقرنصات الأوج البصرى فى القصر، وهو السقف الأشد تعقيداً فى تاريخ العمارة الإسلامية. وينطلق النمط الهندسى الذى يزين القبة من نجمة وسطى وآلاف الخلايا أو الكوات الصغيرة، وتغير قباب داخل القبة المادة الصلدة إلى مادة شفافة وضوء متصاعد. صورة: صبيحة خمير.

تحاول ذاكرتي التوصل إلى لب حضارة ثقافتى، تلك الحضارة التى تطمح إلى المساواة. وأعتقد أننى لست مجرد جسمٍ حامل لجينات، إنما أحمل أيضاً تاريخاً، وتقع على عاتقى مسئولية تجاه هذا التاريخ، لقد سُميتُ باسمٍ عربى، وعلى التزام تجاه هذا الاسم. ولكى تنمو هويتى متنوعة التشاكيل والألوان أدير فروعى تجاه الضوء. لن أدفن فروعى مع الجذور، فكلما تنمو الفروع تتعمق الجذور أيضاً، فكلهما ينموان.

وهناك حقيقة أودُّ أن أوكد عليها وهى أن كتابة اللغة العربية تبدأ على خلاف باقى اللغات الأوروبية من اليمين إلى اليسار، فهى إلى هذا الحد مختلفة.

إننى أحملُ اسماً عربياً وألتزم تجاهه، وعلى الرغم من خصوصية الأمر فإن اسمى حامل لهوية أشمل وأعم، ففى اللغة الإنجليزية لا يُسمع حرف "H" فى العادة فى كلمة "صبيحة"؛ وذلك لأن حرف الحاء لا يوجد فى الحروف اللاتينية، والطريف أن الترجمة الصوتية للكلمة تتم بوضع نقطة أسفل حرف "H"، وهذه النقطة لا تُرى عندما يتحدث الشخص الإنجليزية؛ ولذلك فإننى أسعى جاهدة لنقل كل ما هو خفى ويتعذر ترجمته فى هويتي الثقافية. على أن أقتفى أثر تلك النقطة التى يبدأ منها كل شىء فى اللغة والكتابة العربيتين (يُعتقد أن كل الحروف والكلمات لها شكل واحد يأتى من هذه النقطة). أتوق لأن أصبح جديرة بهذا الإرث الحضارى. (شكل ٤-٨).



(شكل ٤-٨)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطورى ١

تفاصيل، ١٩٩٨، رسم، ٨٦ × ٤١,٩ سم، مجموعة خاصة.

ولكونى عربية أقول إن طرد الفلسطينيين من ديارهم، وأيضاً كوسوفو حاضران بقوة فى وعيى.

ومع التقدم التكنولوجى وثورة الاتصالات أصبح هناك تحول دائم فى الهويات. فقد صار التفاعل بين مختلف العوالم حاضراً بقوة متزايدة، مع الدور الذى تلعبه وسائل الإعلام والاتصال وغيرهما. فلقد زاد العالم قرباً من ناحية، ولكن من ناحية أخرى هناك مقاومة وحاجة أكبر لرفض الآخر لكى تعرف نفسك.

لكن ظاهرة النمو الالتحامى (النمو معاً لأجزاء متفرقة بطبيعة الحال) تحدث فى مناطق مختلفة من الحياة، والموسيقى خير مثال على ذلك. فهناك تعاون قائم بين موسيقيين من خلفيات مختلفة تمام الاختلاف. ويمثل الشاب خالد، ملك الراى، وهو المغنى الجزائرى الذى تتجاوز موسيقاه كل الحدود والجغرافيات والثقافات - ظاهرة فى حد ذاته<sup>(٨)</sup>. وقد تلقيت تسجيلاً لموسيقاه من نيودلهى قبل الاستماع إليها فى أمريكا والقاهرة.



إن أواصر الالتقاء بين أناس من أصول مختلفة وثقافات متنوعة تنمو وتتطور وتتجاوز كل الحدود. فهم ينسجون ثوبا تلتفع به الإنسانية جمعاء، قد يكون نسجاً بطيئاً، ولكن يجرى نسجه على نحو يجعلنى أفاعل. لقد كان صوت المغنى العراقى "زرياب" الذى نُفى فى الأندلس يعيش داخل الفنانة الجزائرية "حورية نياتى" وسُمع فى لندن يوم افتتاح معرض "الحوار المعاصر"، فالهوية الثقافية أكثر تأثيراً مما نعتقد<sup>(٩)</sup>!

وبرغم اعتيادنا على ترميز الهويات بالجنسيات، فإنه كما قال "مارك توين"، فإن "كل الأراضى المحتلة مسروقة". ذلك أنه بالهجرة والنزوح والجنسيات المزدوجة صارت حدود الهويات أكثر سيولة وصارت الهويات أكثر تلوثاً وتشكلاً.

والتحدى الذى نواجهه نحن العرب هو تحديد كيفية دمج التجربة العربية فى الوعى العالمى الحديث. فالأمر يقتضى ربط الهوية الثقافية العربية بحضارتها بقوة وألا تكون مهددة، ومن ثم تصبح ادعاءات الهوية الثقافية أمر غير ضرورى؛ لأنه كما قال الكاتب النيجيرى "وول سوينكا": "لا أظن النمر يتجول مُعلنًا نُموريته".

كلما زاد الحديث عن العولمة والتغيرات الجذرية فى السياسات الجغرافية للعالم التى تفرض إجراء تغيرات فى مختلف بقاع العالم يتساءل المرء إلى أى مدى تتأثر هذه العولمة بالحياة الغربية؟ فمنذ نهاية الحرب الباردة ونشوب حرب الخليج لم يعد العدو شخصاً واضح المعالم، ربما الكراهية هى العدو.

أودُ أن أختتم مقالى بشعر "أندريه شديد" الكاتبة المصرية اللبنانية فى قصيدة بالفرنسية، حيث تقول:

بهذا الميلاد الذى منحنا العالم

بهذا الممات الذى يرتدُّ به راجعا

بهذه الحياة الأكثر نبضاً مما قد نتخيل

فإنك مهما كنتَ أنا أقرب إليك أكثر من كونى غريباً عنك

أندريه شديد (١٩٧٠ - ١٩٩١)

باريس: فلاماريون ١٩٩١م

## الهوامش

(١) الأمير الصغير: هي قصة للكاتب الفرنسي أنطوان دي سان ألكسوييري (١٩٤٤-١٩٠٠). وقد تم التصوير لرواية الأمير الصغير كواحدة من بين أفضل كتب القرن العشرين في فرنسا، وذلك في الكتب التي اختارتها صحيفة لوموند. وتحقق هذه الرواية أعلى المبيعات في جميع أنحاء العالم بأكثر من مليون نسخة سنوياً. وقد ترجمت إلى أكثر من ٢٢٠ لغة ولهجة وبيعت أكثر من ٨٠ مليون نسخة في جميع أنحاء العالم، مما يجعلها واحدة من أكثر الكتب مبيعاً من الكتب المترجمة من الفرنسية. تدور القصة في ٢٨ فصلاً تتراوح بين المتوسط والصغير. (المترجمة)

(٢) احتفال من القلب هو مهرجان للموسيقى الأيرلندية يقام في مركز باربيكان - لندن - ما بين ٢٧ - ٢٨ مارس و ٢-٥ أبريل ١٩٩٩.

(٣) ولدت أم كلثوم حوالي عام ١٩٠٤ في إحدى قرى مصر. كان والدها مقرباً للقرآن الكريم، علمها فن الإلقاء عندما كانت طفلة وصحبها إلى مدينة القاهرة لتتدرب على الإلقاء والغناء وكانت في تلك الفترة لا تزال في سن المراهقة. بدأت في تسجيل أول أسطوانات غنائية في أوائل ١٩٢٦، كان نجاحها سريعاً واستطاعت الهيمنة على المشهد الموسيقي المصري في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. كانت أغانيها تذاغ بصورة دورية في أول خميس من كل شهر، وأصبحت أم كلثوم مؤسسة قومية في حد ذاتها وانتشرت صيتها في كل العالم الناطق بالعربية. بأسلوبها الذي تميز بالتكرار والأهات. كما كان لصوتها القوى المفعم بالمشاعر تأثير يسر قلوب المستمعين، توفيت أم كلثوم في عام ١٩٧٥ بعدما صارت أيقونة مصرية طيلة خمسين عاماً، واستقبل الناس خبر وفاتها بحزن وأسى عميقين. تركت أم كلثون إرثاً غنياً يتضمن ٢٨٦ أغنية، لذا هناك نية لإنشاء متحف لأم كلثوم في القاهرة. انظر فران لويد "فن المرأة العربية المعاصر" و "الحوار المعاصر" ص ١٧٧-١٧٩ لكتابة مي غصوب حول تمثال أم كلثوم المسمى "المغنية الأولى" ١٩٩٨.

(٤) تحليل بشأن "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتت، ١٩٩٣) - الإندبندنت. ٧ أغسطس عام ١٩٩٣.

(٥) التايمز الأيرلندية، ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣، "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتت، ١٩٩٣) بعنوان: شهرزاد بقلم دوروثي بنسن.

(٦) ألف ليلة وليلة، لشهرزاد هي رواية استحوذت بحكاياتها على انتباه زوجها وفضوله الملك شهریار. وظلت تؤجل شهر زاد موتها (حيث كان مصير كل امرأة يتزوجها الملك تموت في الصباح بعد ليلة الزفاف)، ليظل فضوله لمعرفة ماذا سيحدث بعد الحكى. كان لصوت شهرزاد المبدع أداة سحرية في إنقاذها من الموت.

(٧) حكم المسلمون إسبانيا (عرب وبربر) طيلة سبع مائة سنة: بالتتابع الأمويون (٧١١ - ١٠٣١ م)، الطوائف (١٠٣١ - ١٠٨٦)، المرابطون والموحدين (١٠٨٨ - ١٢٣٢)، والنصرانيون (١٢٣٨ - ١٤٩٢). وسميت الأرض الإسلامية الجديدة بالأندلس (الترجمة الإسبانية والاسم اللاتيني لإسبانيا). تمتعت شبه الجزيرة الأيبيرية بثقافة فريدة اشتملت على المسيحيين واليهود والمسلمين؛ وتميزت في ذلك الوقت بسماحة فوق العادة وبخاصة في الفترة ما بين ٧١١ و ١٠٨٤ م. ازدهرت العلوم والأدب والفلسفة والفنون المرئية على نحو وسم حاضر راقٍ في تاريخ الإنسانية.

(٨) كلمة "راى" في اللغة العربية تعنى وجهة نظر، وكانت الموسيقى التي تجمل هذا الاسم مرتبطة بموسيقى التمرد. ظهرت موسيقى "الراى" في الجزائر في مدينة وهران قبل نصف قرن عندما هاجرت بعض النساء القرويات للمدينة وبدأن في الغناء عن الكفاح في المدينة الكبيرة. ظلت موسيقى "الراى" ظاهرة موسيقية مختبئة في الجزائر لفترة طويلة. وفي سبعينيات القرن العشرين، ومع إنتاج موالف الترددات الصوتية صارت موسيقى "الراى" مثل "البوب" يتغنى بها الشباب والشابات. ويتداخل متميز للصوت مع الإيقاع الممزوج بالكلمات الشعرية العربية وضربات الطبول الغربية، يتغنى "الراى" بموضوعات عدة قوبلت باعتراضات شديدة من قبل المترمطين دينياً. وفي الجزائر حيث يمثل الشباب تحت ٢٥ سنة ٧٥٪ من سكانها وتمثل "الراى" موسيقى الشباب. وكان لها دورها في تأكيد الهوية الجزائرية لفترة ما بعد الاستعمار التي تميزت باضطرابات. وعلى الساحة الدولية، وجدت موسيقى "الراى" مكانها في الضمير الموسيقي العالمى المتزايد، عالم ظاهرة القرع على الطبول. وولد الشاب خالد الذي يلقب بـ "ملك الراى" في وهران عام ١٩٦٠ ويعيش الآن في فرنسا، واحتل المسرح الدولي منذ عقد من الزمان. وكان أول مغن جزائري يجعل من نفسه معنى عالمياً. كانت موسيقاه عام ١٩٩٢ "ديدى" أول أغنية باللغة العربية تحتل قمة العشر أغنيات الأكثر شهرة على خريطة البوب الفرنسي. وتميز غناه بروح حماسية.

(٩) كان العازف زرياب بن نافي عازف في القرن التاسع عشر من العراق، وأجبر على العيش في المنفى في إسبانيا الإسلامية (في مدينة كوردوبا). وانطلقت موسيقاه من هناك إلى الجزائر والمغرب من خلال العرب واليهود والإسبان الذين فروا من إرهاب محاكم التفتيش الإسبانية. كانت أداوات الرسامة، حورية النياتي، الفناة الجزائرية التي تعيش في إنجلترا، لأغاني زرياب جزءاً لا يتجزأ من عملها التركيبي. كان صوتها (الذي سمعناه في مناسبة افتتاح معرض الحوار المعاصر لم يصاحبه آلات موسيقية) يحمل في عمق نبرات إبداعات عبر القرون وتاريخ المنفى. تميزت حياة كل من زرياب ونياتي بالمنفى.





مى غصوب، المكنية الأولى ١٩٩٨، تفاصيل، تركيب حديد وألومنيوم وصوف وراتنج ٣٠×٥٠×٢٠٠ سم

## أجسادنا: مشرقنا وفننا

### مى غصوب

جسد المرأة فى الفن! هل أدلف لعالم حزين أم عالم أسر ومثير؟! لن أدع الخطاب السائد يطغى على نظرتى المتفرسة وبصيرتى، سأحاول رغم المستحيل، أن أسمح للصورة بأن توجه أفكارى ولن أترك الكلمات تنتصر على المشاعر، والمرئى، والنظرة المتفرسة. انظر إلى تلك اللوحة (شبابات يزرن معرضاً، شكل ١-٥)<sup>(١)</sup>.



(شكل ١-٥)

عمر أنسى، شبابات يزرن معرضاً، ١٩٤٥

ألوان زيتية على لوحة قماش القنب، مقاس ٣٧ × ٤٥ سم.

فهذه هى المرة الثالثة التى أتفحص فيها هذه اللوحة، وفى كل مرة تكشف عن ميادين جديدة للرؤية ومعانٍ جديدة لم أقف عليها من قبل. إذا كنت على علم بهذه اللوحة، فمن فضلك لا تفصح عن مصدرها أو اسم مبدعها. تحملنى بعض الوقت، ففي هذه اللوحة تجد النساء منتشرات فى كل أنحاء، وتجسد الألوان الزيتية على القماش المرأة باعتبارها موضوعاً ينظر إليه، وكذلك باعتبارها مشاهداً وكائناتاً يُختلس النظر إليه - إن استطعت استخدام التعابير الشائعة حالياً. والنساء فى هذه الصورة يجرى تصنيفهن لعدة تصنيفات بحسب طبقتهن وجغرافيتهن والألوان المستخدمة. هنا أيضاً نرى جسدين أنثويين عاريين تحديقاً فيهما النساء، والذكور الوحيدون المحيطون إما أصغر أو أقصر مما يلزم لرؤية العرى (الطفل الصغير) أو مُستغرقون فى الدردشة وفى مغازلة امرأة متأنقة تطغى على كل ما حولها بأنوثتها.

والنظرة المداهمة للمشاهد هى لنساء عربيات بملابس تقليدية، ويأتى الفضول والرغبة فى استكشاف الجسد الأنثوى العارى الموصوف فى صورة ممن خبروا الأجساد الأنثوية على الأقل فى أجسادهم. هل يقدم الفنان فكرة ما ترد عند النظر



لأجساد النساء فى الفن كمقابل للنظر إليها فى الواقع؟ هل هؤلاء النسوة يشبهن فى أجسادهن جسدى النموذجين الواردين فى اللوحة؟ هل يغزون هذه الأجساد مثلما يقول بعض أنصار المرأة عندما يطالبون باستخدام عرى المرأة فى الفن؟

وبوسعى أن أستمتع بما ما يُسمى "الموقف المتميز" باعتبارى مشاهدة مما يتيح لى النظر إلى الناظرين، وقراءة قراءتهم ويمكن أن يكون وضعى الخاص هو وضع امرأة تتحكم فى الحيز الذى يضم هؤلاء النسوة. كما يمكن لوضعى أن يدعى الحق فى أن أفعل ذلك لأننى امرأة وأننى عربية، أستطيع أن ألعب لعبة انتهازية لأقول للمرأة الغربية إنها لا تستطيع أن ترى اللوحة بالعيون نفسها والبصيرة نفسها والتاريخ نفسه. لكن ذلك تحديداً هو ما لن أفعله. وأتخيل أن أحد المستشرقين هو الذى رسم تلك اللوحة. ما الذى ستقوله أو ما الذى يمكن أن تشتكى منه عن انتهاك الجسد الأنثوى العربى بريشة المستعمر؟ ولنمض مع هذه القراءة. فالمجموعة من النسوة المحجبات تم نزع الطابع الإنسانى عنهن، حيث نراهن مجرد قطع متشح بالسواد معروضات لختلسى النظر كى يتخيلهن بشهوة. كما أنهن مقدمات لأعين المستهلك كى يستغرق فى النظر إليهن دون رؤيتهن. وقد أنزل الفنان المرأة ذات الرداء الغربى عند طرف اللوحة. وحتى وإن لم يكن لها وجه فإننا نرى جسدها. نساء عربيات محجبات ومجللات بالسواد وعاريات. أليس هذا هو ما نتهم به المستشرقين باختزالهم لنا فى لوحاتهم؟!

حسناً، إن صاحب هذه اللوحة عربى. فهو فنان لبنانى الأصل، قدم هذا العمل فى فترة كان من الصعوبة بمكان عرض مثل هذه الأعمال العارية فى معارض الشرق الأوسط الفنية. إنه عمر أنسى (١٩٠١م - ١٩٦٩م)، حيث أنتج هذا العمل فى عام ١٩٤٥م.

وهنا تتراعى لى قراءة مغايرة تبدو أكثر رشداً، بما تنطوى عليه من مفارقة ومعايشة بين حقبة وقيم مختلفة جعلت من المجتمع اللبنانى مجتمعاً شديد التناقض. فاللوحة تشير للغرب والشرق بالفعل، لكن على نحو أكثر تعقيداً من مجرد التعارض فى موازين القوى. من يمتلك القوة؟ ومن يُعير اهتماماً للفن المصور هنا؟ الشخصيات التقليدية أم المعاصرة؟

فما أود قوله هو أن تحليل هذه النظرة على اعتبار أنها خطاب، أو صانع للشرق من خلال الإلحاح فى تصوير الآخر هو فى الغالب تحليل اختزالى. نلمس هنا عدد من طبقات رؤية تتغريل من خلالها النظرة. ويمكننا البرهنة على ذلك من خلال نموذج سبق تاريخه لوحة أنسى هذه، وهو عمل المستشرق ماريو سيمون فى عام ١٩١٩م.





(شكل ٥-٢)

ماريو سيمون، جارية، ١٩١٩، رسم بالألوان المائية، مقاس ٢٠×٢٦ سم.

وفيها نجده مفتونا بامرأتين متشحتين بالسواد، وتنتظران إلى جسد أنثى عارية، وهنا نتساءل كيف يمكن لامرأتين مستورتين تماماً على هذا النحو وبجوارهما أخرى عارية أن يُثيرا خيال رجل ما، خيلاً لا يميز بين الشرق والغرب؟ وبالمثل، إذا أردنا أن نتحدث عن الاستشراق فأين سنضع ماري حداد (١٨٩٥م-١٩٧٣م)، الفنانة اللبنانية الرائدة التي اشتهرت بلوحاتها "البدوية عام ١٩٤٠م".



(شكل ٣-٥)

مارى حداد (١٨٩٥-١٩٧٣)، البدوية، ١٩٤٠

ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٢٧×٣٦ سم، مجموعة خاصة.

لقد جاء ذكر حداد فى كتاب عنوانه "١٠٠ عام من الفن التشكيلى فى لبنان" قدمته فنانة لبنانية أخرى هى لمياء شاهين، باعتبارها رسامة متميزة فى استخدام الألوان عندما قالت:

" البدويات (كما تصورهن) ذوات العمامة التى تعلو جبهتهنّ المزينة بالوشم، كالحوريات اللاتى تبدو الحيوية فى وجوههنّ بيضوية الشكل، وبشرتهنّ الناضرة الضاربة إلى السمرة مثل حبة التوت. وأيضاً عيونهنّ الكحيلة الناعسة، وأجسادهنّ المحترقة البرونزية اللون، تشبهن الحيوانات البرية الجامحة التى تبدو متجراًة من نظرتها<sup>(٢)</sup>".

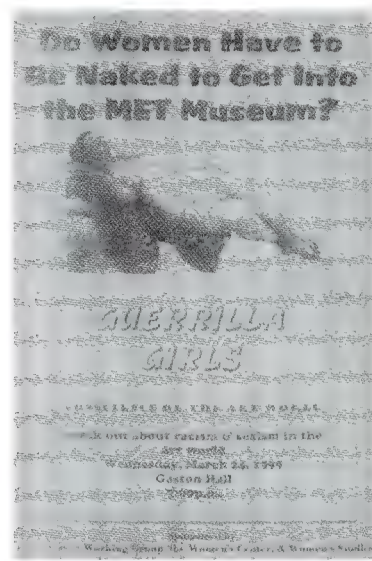
لدى رغبة شديدة فى إضافة شىء إلى ما سبق: لو جاء هذا الوصف والتعليق من قبل ناقد ذكر غربى على رسامة مستشرقة لصرخنا فى وجهه معترضين، ولهتفنا ضد اختزال الشرق فى فكرة أو جسد مثير، صنعتة عقلية المستعمر الذكر، فما بالك باستخدام كائن أو حيوان جامع باعتباره إشارة رمزية للمرأة!

أرجو ألا تسيئوا فهمى، فأنا لا أدعى أن الشرق العربى لم يكن يرضخ للغرب، وأنا نعانى الكثير من الأحكام المسبقة والتشويه. بل ما أحاول التأكيد عليه أننا ما دمنا ندرس النظرة الفنية والرسم، فينبغى أن تتسع نظرتنا لتشمل معظم الطبقات التى تتخللها النظرة؛ فالتخيلات تنطوى على عدد لا حصر له من العوامل الدفينة، وهى أكثر عالمية من السياسات والمكونات الاجتماعية. والبشر فى النهاية متشابهون رغم المؤثرات المختلفة ورغم اختلاف الأجواء الاجتماعية والاقتصادية، والبشر أكثر قدما بكثير من مجتمعات معينة نشدها وندرسها.

لقد سمعتُ في الآونة الأخيرة أكاديمياً مصرياً من صعيد مصر، يتحدث عن النوبيين، وأشار إلى أنه يتمُّ تصويرهم من وجهات نظر متعددة، وما النظرة الغربية إلا واحدة من وجهات نظر متعددة منها الغربية أو العربية أو النوبية أو النظرة حسب الطبقة أو الجنس. وزعم أن السبب وراء مهاجمة النظرة الغربية بالذات يكمن في أنها محاولة للإلهاء وتوجيه الأنظار بعيداً عن تحاملاتنا الداخلية، وتشويهاتنا للنوبيين بدكارة لونهم وبعاداتهم وثقافتهم.

عندما انظر إلى رسومات ماري حداد وإلى لوحة (شابات صغيرات)<sup>(٢)</sup> أستشعر الصدق. ولأنني على يقين من حاجتنا للآخر، بقدر حاجتنا لاختراع الآخر حتى نصلح مخيلتنا مع بيئتنا الاجتماعية؛ فإن هذا الآخر كان وسيظل دائماً نتاج مواجهة حقيقته مع خيالنا ومفاهيمنا. هذا الآخر هو فريسة توافقنا وتنوعنا. قد تكمن موازين القوى وراء مفاهيمنا وتحاملاتنا تجاه الآخر لكن من زاوية مختلفة، إلا أنها في كل الأحوال ليست المقياس الوحيد لتمييز الآخر. لقد تملكني الخطاب مرة أخرى حتى نسيْتُ نفسي، فلنعدُّ إلى الصور مرة ثانية، ونسمح لها بالحديث عن نفسها، قبل أن نبدأ نحن الحديث عنها.

لننظر إلى ذلك الإعلان الملصق الذي رأيته مؤخراً في جامعة جورج تاون في أمريكا.



(شكل ٥-٤)

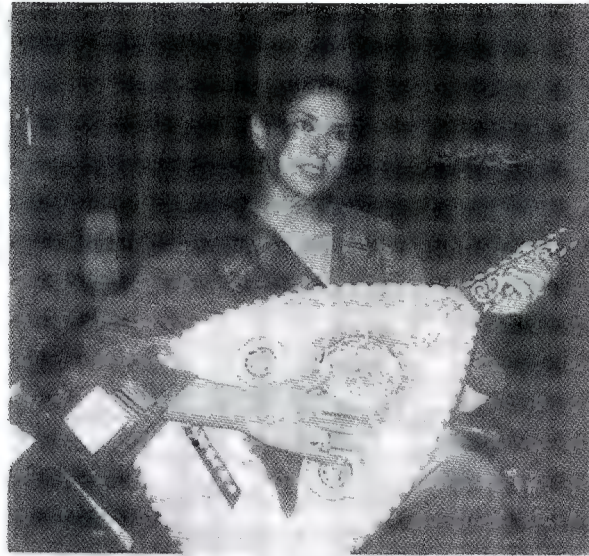
ملصق فتاة حرب العصابات، جامعة جورج تاون، الولايات المتحدة.

هل نحن بالفعل نخاف من أجسادنا؟ هل نخشى أن تتعري أجسادنا؟ هل غضبنا من اختلاس المستشرق الغربي النظر لأجساد الأنثى نابع من حس وطني أم هو غضب نسائي؟ هل نكر ما يراه رجالنا في أن هذا التعري فيه هجوم على شرفهم؛ ذلك لأنهم يرون أن أجسادنا يجب أن تستتر وتتوارى عن أعين الناس، بينما تبقى في متناول أيديهم هم؟ أم نحن واقعون تحت تأثير صوت بعض من نصيرات المرأة في حركات حقوق المرأة المناهية بالمساواة بين الجنسين التي يكمن التزامت في جوهرها؟



لقد سألت فاطمة مرنيسى ذات يوم: هل سبق أن سألنا رجائاً عما إذا كنا نريد أن تُعرض أجسادنا العارية فى لوحات فنية للمستشرقين قبل الشروع فى الشكوى بالنيابة عنا؟ ولكى أكون صريحة، فإن هناك قدراً هائلاً من الصور العارية للنساء تزعجنى بدرجة تتعدى بكثير ما يطرحه أى خيال حسيّ للمستشرق.

من زاوية مصداقية الأعمال الفنية، على سبيل المثال، فإنه مما يكشف الكثير النظر إلى صورة فى صحيفة لمضيئة فى مركز الفنون بلبان الذى يحتفى "بفنوننا ومصنوعاتنا التقليدية".



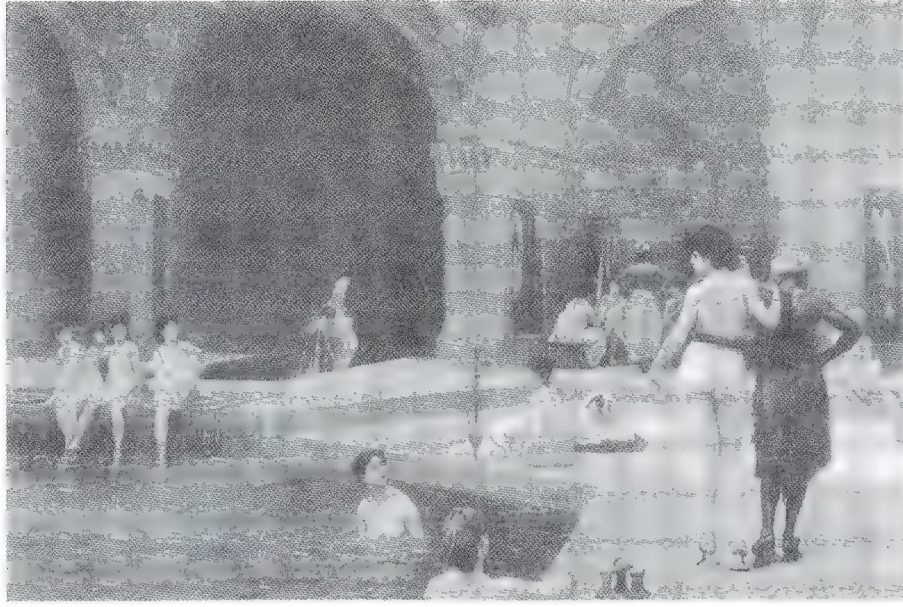
الجميلة والعود والطربوش  
في معرض "الجميلة والعود والطربوش" بمتحف بيروت الوطني في بيروت  
والفنون، التي شملت جناحاً للفنون الحديثة، لتتحدث عن عادات ومعتقدات وأدب  
والفنون، مع مجموعة من الفنون الحديثة، في صيف  
وفي المعرض، هناك مجموعة من الفنون الحديثة، في صيف  
والفنون، التي شملت جناحاً للفنون الحديثة، لتتحدث عن عادات ومعتقدات وأدب  
والفنون، مع مجموعة من الفنون الحديثة، في صيف

(شكل ٥-٥)

"مفتاح الشرق" - جريدة الحياة، ٩ أغسطس، ١٩٩٨ .

إذا كانت هناك جائزة تمنح لأكثر الأماكن التي تقدم شرقاً مزيفاً لريح هذا المكان هذه الجائزة؛ فالمرأة الشرقية لا ترتدى الطربوش، أمّا هذه المرأة فلن تستطيع أن تنظر إليها إلا نظرة جنسية، بشعرها المنسدل على كتفها بصورة مفتعلة. كما لا يوجد من يعزف العود بتسطيح يده على أوتاره، بالتأكيد إن هذه المرأة فى حقيقتها هى مجرد عارضة أزياء، تدور فى أرجاء المكان حاملة العود بدلا من العزف عليه، وتقول اللافتة باللغة العربية "هنا مفتاح الشرق" ... أنا لن أكون بصدد ترجمة كلاشيه مبتذل تلو الآخر، فهذه الصورة شديدة الإساءة فى الواقع لسخافتها. لماذا لا يعترض إلا عدد ضئيل من الناس على هذه الصورة السلبية لهذه المرأة وعلى طريقة عرضها؟ هل لأنها ليست عارية؟ فنحن نحتاج إذن إلى معرفة الكثير حول تصوير جسد المرأة العربية، وينبغي ألا ندع أنفسنا نبحت فقط داخل عقل المستشرق ولوحاته الزيتية.

وهناك لوحة أخرى تبهرنى مع أنها قد تستثيط غضب الكثيرين ، إنها لوحة "الحمام العظيم فى بورصا ١٨٨٥م".



(شكل ٥-٦)

جين ليو جيروم، الحمام العظيم فى بورصا، ١٨٨٥  
ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٩٦,٥×٧٠ سم.

التي رسمها الفنان المستشرق الشهير (غير المعروف للبعض) جين- ليو جيروم. وقد رأيت الصورة تزداد سحراً وفتنة منذ زيارتي جاليري "تيت" فى أحد أيام الخريف، لأشاهد الأعمال الفنية المعروضة لمرشحي جائزة تيرنر. وقد شاهدتُ هناك فيلماً لتاسيتا دين مصوراً داخل حمام للنساء فى المجر، وهو عمل فنى عظيم صنعه امرأة داخل حمام نسائي لا يوجد فى المشرق. وسمى الحمام جليبرت على اسم الفندق الذى يقع فيه الحمام. ومن خلال لون الماء نرى أجساد النساء المستحلمات وقد اكتسب لونه الأزرق المخضر وهو اللون نفسه الذى نراه فى حمام جيروم. ونرى النسوة مسترخيات منشغلات بأجسادهن فى العملين الفنيين. لكن هناك اختلافاً جوهرياً: الأجساد السوداء، فى أعمال جيروم (كما فى لوحات عدة أخرى) ليست عارية، فهن كما هو أكثر اعتياداً، مكتسيات بالكامل. لماذا هذا الغضب إذن؟

هل تذكرين لوحة مانيه المسماة أولمبيا؟<sup>(٤)</sup> هل بسبب تناقض تحديد الأدوار والهويات يتسق مع تصوير المكتسيات أو غير المكتسيات فى أعمال أخرى؟ هل يمكن أن تكون تغطية الأجساد ذوات البشرة السوداء أشد إساءة من عرى ذوات البشرة البيضاء الصافية؟ فى طرح هذا السؤال أقول إن النظرة لا تكون أبداً أحادية أو متفردة، كما لا يتعين علينا أن نفرض عليها هذه الرؤية الأحادية بغية تحديد هوية مغتصبة، وإلا نكون قد ارتكبنا جرماً أكثر بشاعة باغتصاب هويتنا نحن.

أنا على يقين من أن هناك كثيرين ممن يتحنون فرصة ليعبروا عن رفضهم، ومن ثم سيبدون فوراً قائلين: إن تخليق صورة للشرق يُعدُّ نتاجاً لصور النسوة المرغوبات المحجبات ووسيلة مهمة أسوأ بها طرح الشرق وتم تحويله إلى "آخر" مختبئ وصامت. ونذكر فى هذا السياق مالك علولة، وهو من أفضل مؤيدي "اختراع الشرق العربى" التصويرى، وله كتاب شامل وذكى بلا شك، وهو كتاب "حريم الاستعمار"، ومن المثير للدهشة أنه اكتسب شهرة على أنه عمل شهوانى (أو حتى

كتاب إباحي لطاولة المقاهي) وبخاصة (النسخة الفرنسية قبل تحولها لمادة أكاديمية من قبل مطبعة جامعية)<sup>(٥)</sup>. لننظر مرة أخرى للصور التي يقدمها، مثال:



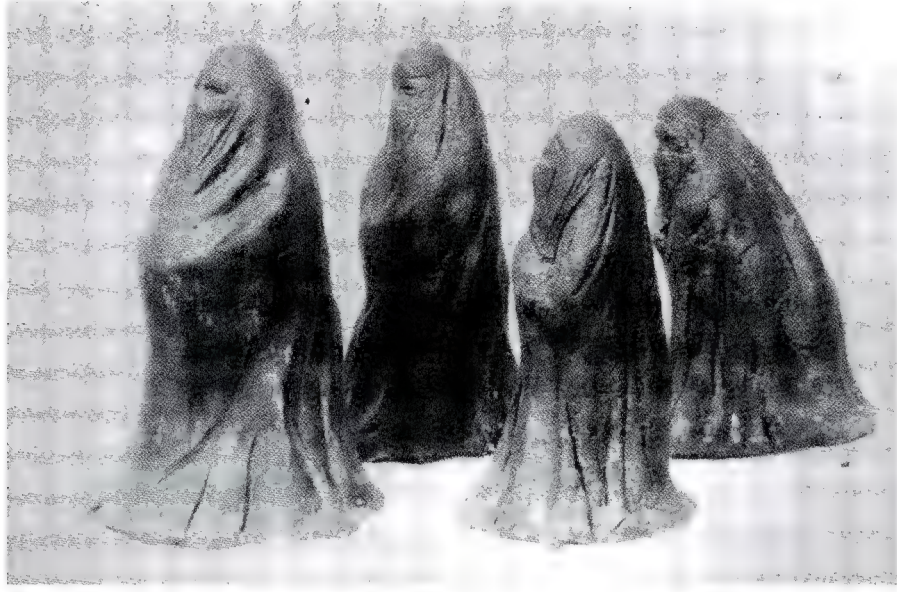
(شكل ٥-٧) "نساء مغربيات يتنزهن".

بطاقة بريدية استعمارية، ١١٢٩ مشاهد وأنماط -

نساء مغربيات يتنزهن - إديسيون جاليري دي فرانس - الجزائر.

انظر بصدق واسأل نفسك: هل دائماً ما نشعر بفضول شديد لكشف ما وراء هذا الحجاب؟ هنا أتحدث باعتباري امرأة عربية. ألا نعود دائماً وننظر لحركة هذا الحجاب داخل الجماعة؟ ما عيب هذا الفضول؟ ألم يُصنع هذا الحجاب ليقوم حاجزاً منيعاً بين جسد المرأة وبشرتها وبين نظرة الذكور إليها في الساحات العامة؟ ألم يكن الغرض من هذا الحجاب إخفاء فردية المرأة عن المجتمع، وحبسها داخل أسرتها وزوجها فقط؟ ويؤكد ذلك ما قالته لي إحدى صديقاتي من الملكة العربية السعودية من أنها لا تمنع على الإطلاق من ارتداء هذا الحجاب، ولكن لماذا لا تختار الألوان التي تفضلها؟ على ما يبدو أن الغرض من هذا الحجاب ليس فقط تغطية المناطق الخاصة للمرأة، بل محو تفرداها في أثناء وجودها في الساحات العامة. هل هذا نتاج بطاقة بريد المستشرق؟ إن كل تقاليد الملابس ذات صلة ببعض الأعراف والاحتياجات الاجتماعية، سواء في الشرق أو الغرب، فطراز الملابس رسالة ولغة وعلامة قوية لأول لقاء مع أي ثقافة.





(شكل ٥-٨)

مى غصوب "لا يزلن يستطعن الرؤية"، ١٩٨٦  
تشكيل من الصلصال، ١٠×٢٠ سم لكل شكل.

وفى أول عمل نحت لى هو "لا يزلن يستطعن الرؤية" (شكل ٥. ٨)، ركزت على المرأة المحجبة بالكامل. (بصرف النظر عن جودة النحت؛ إذ إنه أول عمل لى)، وحاولت من خلاله جعل لغة الجسد تتحدث بالأصالة عن هؤلاء النسوة؛ حيث تستتر تعبيرات وجوههن. إننى أعلم جيداً أن كل واحدةٍ منهن لها شخصيتها المتميزة والمختلفة عن الأخريات، ففيهنّ المرحّة والقوية والعجوز والرعيدة، لكنهن جميعاً فى ركب واحد، فهل خدعنا عمرهن خلف هذا الحجاب؟ لقد أطلقت على هذه المجموعة من النسوة "لا يزلن يستطعن الرؤية" فى محاولة منى لتوضيح أن الحجاب ليس نهاية عالم المرأة.

وفقط عندما ذهبت إلى المملكة العربية السعودية مع صديقاتى، وقد كنتُ محجبة تماماً مثلهن، أدركت حقيقة أنه ليس هناك صورة تستطيع بها خلق الآخر، فإنها لا تستطيع سوى تفسيره. فقد دخلنا أحد المحال التى تبيع هذه الأحذية وغيره من أغذية الرأس، ورأيت النساء يستغرقن ساعة أو أكثر فى اختيار حجابهن من بين مئات الأحذية المتشابهة. فقد كنّ يفحصن أنواع القماش بدقة، ويتأملن أدق تفاصيل الحياكة، والاختلافات فى حواف الرداء واللمسات الأخيرة فى حياكته.

وبالنسبة لى، وقد جئتُ من مكان بعيد، وأنا من بلد عربى لا يلتزم بهذا الحجاب، ومن ثم لم تكن تهم الفروق فى هذه التفاصيل، لكنها كانت مهمة بالنسبة إلى المرأة التى ترتديه. لكن البشر عامة، رجالاً ونساءً، دائماً ما يسعون إلى إيجاد فرقٍ ما يميز شخصيتهم وتفردهم فى كل موقف. هذا الشيء لا يستطيع رسام أو مصور مستشرق أن يغيره، ولا يمكن لقمع داخلى - من قبل أصوليين - أن يغيره كذلك.

وفى هذا السياق، لا يمكننى أن أقاوم فكرة عرض صورة لامرأة تدخن من كتاب علولة بعنوان "فتاة تدخن".



(شكل ٥-٩)

بطاقة بريدية استعمارية، ٥٨٩ ربة بيت عربية.

لا أعرف ما إذا كانت هذه الصورة ملفقة أم لا؟ هل جرى تصويرها في استوديو تصوير أم لا؟ حيث تظهر في الصورة امرأة قوية لعوب، ليس لدى مانع أن أراها في الواقع أو من خلال صورة، وهذه الصورة تؤكد أن كثيراً من مخيلات المستشرقين لا تقتصر فقط على الشكل العارى السلبى لجسد المرأة العربية (الشكلان ٥-١٠ و شكل ٥-١١).



(الشكل ٥-١٠)

سكة حديد المغرب- ملصق أعدّه إيبى هوفيل، طباعة جورج فريير، توركونيج.



(الشكل ١١-٥)

بطاقة بريدية استعمارية، ٥٥ أنماط جزائرية، امرأة مغربية.

فقد صُوِّرت بعض النسوة في أوج قوتهن وكبريائهن وهيئتهن. ربما نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول في إقدامهن وما يبيدنه من تحدٍ.

دعونا نتأمل الموقف من وجهة نظر عكسية، لنرى كيف نرى نحن الشرق، الغرب في تصورنا الشعبي له. (في هذا السياق، أشير إلى البطاقة التي طرحها علولة باعتبارها متاحة على نطاق واسع). لكي أرصد هذا الجانب لطريقتنا في صنع الصورة في الوطن العربي استخدم عادة أغلفة الكتب المصورة، حيث إنها توزع على نطاق واسع وتحظى بشعبية كبيرة. وإنني - على وجه الخصوص - أحب ذلك الغلاف الذي يصور الشاعر السوري نزار قباني الذي توفي عام ١٩٧٨م.



(شكل ١٢-٥)

غلاف كتاب، نزار - عاشق النساء بقلم أحمد زيادة.



إنه غلاف سيئ من الناحية الجمالية والإبداعية على حد سواء، فقد تمَّ تصوير المرأتين بأسلوبه الغربى، فإحداهما ذات شعر أشقر، والأخرى ذات شعر أسود، ويفترض أنهما تعبران عن الرغبة الجنسية وتقدمان باعتبارهما موضعاً للرغبة، ولكن بدا لى أن هذا غلافٌ فيه تورية، وأنا على يقين أن هذا ليس السبب وراء قبوله فى العالم العربى أو عدم اعتباره غلافاً مسيئاً.

وعلى النقيض من ذلك، يبدو أن جمهور كتاب آخر هو "السفور والحجاب" المنادى بتحرير المرأة"، والمكتوب بطريقة شديدة الانضباط والاعتدال، غير منزعج من الصورة الشهوانية الساذجة الموضوعة على الغلاف.



(شكل ٥-١٣)

غلاف كتاب "الحجاب والسفور" بقلم نظيرة زين الدين.

فصورة المرأة على هذا الغلاف توحى بتقييدها، بينما لا يبدو رداؤها عربياً! فتديهاها بارزان من أطراف ثوبها، بلا مبرر مقبول، فما جنس القارئ الذى يُخاطبه هذا الكتاب ويمكن أن يجذبه؟ أيُّما كانت الإجابة، فالنتيجة تتعدى مجرد التعليق.

وعلى نحو مماثل، هناك عدد من الأغلفة الأخرى المطبوعة على سلسلة أعمال الأديب المصرى نجيب محفوظ (المولود فى عام ١٩١١م)، تلك الأعمال المنتشرة فى جميع أرجاء الشرق الأوسط، وتحظى بشعبية واسعة (الشكلان ١٤، ٥ و ١٥، ٥).



(شكل ١٤-٥)

غلاف كتاب "السراب"، ١٩٩١، بقلم نجيب محفوظ.



(شكل ١٥-٥)

غلاف كتاب "قصر الشوق" بقلم نجيب محفوظ.

وقد طلب منى أمين مكتبة في كمبريدج توفير إصدارات مختلفة لروايات محفوظ، فظن زملاؤه الذين لا يعرفون اللغة العربية أنه يريد شراء كتب إباحية لهذه المكتبة المهيبة! أين يقع الشرق والغرب في هذه النظرة أو النظرات؟ وفي الختام أذكر لكم صورة أراها مُهينة.



(شكل ٥-١٦).

شهر التسوق (عرض خاص، شهر التخفيضات، تعال واحصل على خادمة سيريلانكية مقابل ١١١١ دولاراً)

لافتة معلقة على الطريق - بيروت - ١٩٩٨ - جريدة الحياة.

لن أترجم سوى الإعلان الذي تحويه، وهي لافتة تظهر في أثناء شهر التخفيضات الكبرى في بيروت، وعرضت منذ سنوات قليلة. "عرض خاص بشهر التسوق... تسلم خادمة سيريلانكية بـ ١١١١ دولار فقط" هذا الاتجاه في تصوير المرأة يجعلني أصرخ غضباً.



## الهوامش

**Jeunes Femmes Visitant Une Exposition.**

(١)

(٢) لمياء شاهين: مائة عام من الفن التشكيلي في لبنان: ١٨٨٠ - ١٩٨٠ الجزء الأول - بيروت، لبنان: جاليري شاهين، ١٩٨٢، ص ٨

**Jeunes Femmes.**

(٢)

(٤) لوحة أولمبيا: هي لوحة زيتية رسمها إدوارد مانيه عام ١٨٦٢، مقاس ١٩٠ × ١٢٠,٥ سم، وحصلت عليها فرنسا من خلال اكتتاب عام ١٨٩٠، وهي الآن في متحف أورساي ديفوار ، باريس.

(٥) مالك علولة: حريم الإمبريالية، ترجمة ميرنا جوديش: Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986. First Published in 1981 as Le Harem Colonial: Images d'un sous- erotisme, Editions Slatkine, Geneve-Paris.



## الفن الفلسطيني: تخيل الوطن الأم

تينا شيرويل<sup>(١)</sup>

وهوى على أرضه فى انفعال يشم ثراها  
يعانق أشجارها ويضم لآلى حصاها  
ومرغ كالطفل فى صدرها الرحب خدا وفم  
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم  
وأصغى إلى قلبها وهو يهمس همسة عتب  
رجعت إلى؟

رجعت إليك، وهذى يدي

سأبقى هنا، سأموت هنا، هيئى مرقدى<sup>(٢)</sup>

هذا الاقتباس مأخوذ من قصيدة "نداء الأرض" لفدوى طوقان التى تروى حكاية لاجئ فلسطينى صمم على العودة الى أرضه. وفيه صوّرت أرض فلسطين على أنها امرأة فى دور الحبيبة، والعذراء، والأم.

فقد تبوأ تصوير المرأة على هذا النحو موقعا متميزا فى الأدب والفن الفلسطينيين بعد تشريد الفلسطينيين عن أرضهم عام ١٩٤٨. وفى هذه المقالة أتقصى تمثيلات المرأة عندما ترمز إلى الوطن الأم، فى الفن الفلسطينى عامة والرسم بشكل خاص.

والعمل الذى أنا بصدد مناقشته هو جزء تم اختياره من تجربة فنية لمجموعة فنانين لا يزالون يعيشون فى فلسطين التاريخية: الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس العربية. وهنا يجدر بنا القول إن سكان الضفة الغربية، وقطاع غزة، والقدس، والقرى العربية داخل إسرائيل يتفردون بمكانة خاصة بين مجتمع الفلسطينيين، لكونهم داخل فلسطين، حيث فضلوا العيش صامدين على الأرض بدلاً من الحياة فى المنفى، ويبرز إدوارد سعيد هذه النقطة بالقول: "إن أهل الداخل موضع اعتزاز بوصفهم فلسطينيين، بالفعل هناك فلسطينيون يعيشون على الحافة، فى ظل السلاح، داخل الحواجز والقصبات، لذا يحق لهم ما لا يحق لبقيتنا"<sup>(٣)</sup>. لكن هذا الضوء المُسلط على الضفة الغربية وقطاع غزة منذ الانتفاضة وعملية أوسلو أكد أن المجتمع الدولى والمفاوضين نسوا أساسا محنة اللاجئين فى لبنان والأردن والمهجر. مع ذلك يعيش الفلسطينيون فى الداخل شكلا خاصا من أشكال التشريد، يتعدى المعنى الحرفى للكلمة، فقد باتت فلسطين دولة بلا حدود معروفة (على الرغم من أنه يلزم الإشارة إلى أن إسرائيل فى حالة ارتباك مستمر تجاه إعلان الرئيس ياسر عرفات لدولة فلسطين فى الرابع من مايو عام ١٩٩٩). فهى تجربة نزوح شعب، أناس شعروا أنهم لا يعيشون فى ما يتخيلونها أرض فلسطين ويريدونها أن تكون فلسطين، بل يحيون بلدا تحت الاحتلال الأجنبى<sup>(٤)</sup>.



وفى حين أن الذين يعيشون فى المنفى يحملون ذكرى أكثر ثبات عن فلسطين، ذكرى تدور عادة حول لحظة رحيلهم، نجد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال الإسرائيلى يشهدون التغييرات اليومية ويعيشون التمييز يوما تلو الآخر، وهو تمييز جعلهم غرباء فى وطنهم. أنا أتكلم هنا عن احتلال يفترض انتهاءه بمجرد توقيع اتفاقيات السلام، لكن منذ تلك اللحظة أغلقت الضفة الغربية وصار سكانها عاجزين عن السفر لإسرائيل أو القدس، سواء لقضاء حاجاتهم أو العمل، بينما عمليات الاستيطان ومصادرة الأرض العربية مستمرة<sup>(٥)</sup>.

ولما كانت أرض فلسطين مكاناً شهد احتلالات مختلفة ومتعاقبة بسببها لم يذق السكان قط طعم السيادة على الأرض، لذا فإن فلسطين هى فضاء متخيل من ناحية وموقعاً لتجربة حياتية واقعية من ناحية أخرى. وخلال سنوات التوتر التى سبقت حرب ١٩٤٨ بدأ الفلسطينيون يوظفون صورة المرأة الأيقونية باعتبارها استعارة للوطن. فكان الوطن يصور عروسا للنضال، كما مثلها عجاج نويهض، وهو كاتب مقالات من حيفا وعضو مؤسس لحزب الاستقلال فى قوله: أردنا خطوبة فتاة، مهرها باهظ الثمن، لكنها جديرة به، وهذا هو جوابنا: سنحارب من أجل عيونها<sup>(٦)</sup>. وبعد ضياع الوطن عام ١٩٤٨، أصبحت استعارة فلسطين باعتبارها امرأة أكثر استعمالاً فى الأدب والفن. وفى هذا السياق، هناك ثمة أهمية لتوضيح أن مثل هذه التمثيلات التى تخرج فى شكل رسم زيتى على القماش مثبت على إطار مستطيل لم تكن جزءاً من التقليد الفلسطينى المرئى. فالرسم على قماش القنب هو ممارسة مستوردة من أوروبا باعتبارها شكلاً من أشكال التعبير المرئى يعود لزمان أبعد بكثير. ولكن الفن فى فلسطين كان جزءاً لا ينفصل من الحياة اليومية متخذاً شكل رسومات جدارية وأعمال سيراميك وزجاج وعرق اللؤلؤ والتطريز، التى تعرف كلها اليوم بوصفها حرفاً يدوية. وقبل ١٩٤٨، كان معظم الرسامين فى فلسطين يشتغلون أساساً فى تنفيذ صور شخصية (بورتريه) لأفراد مرموقين أو أيقونات للكنائس والسياح. لكن ضاع الكثير من الأعمال الفنية فيما قبل ١٩٤٨ نتيجة الحرب التى أعقبها قيام دولة إسرائيل. لذلك، فإن كل من يحاول تجميع شتات تاريخ لزمان أبعد من عام ١٩٤٨، عليه أن يتغلب على ثغرات لا يمكن سدها لمواد فنية كانت يوماً تسلط الضوء على تطورات الفن الفلسطينى وممارساته. وكان معظم تلك اللوحات تُستدعى بالدرجة الأولى للأماكن الخاصة أو المؤسسات الدينية، وقد ضاعت عندما اضطر الفلسطينيون إلى الهرب من بيوتهم، حاملين معهم الضرورى فقط. فقد نُهبَت أو اندثرت تحت التراب الكثير من البيوت من قبل القوات الإسرائيلية عندما تهدمت أكثر من ٣٥٠ قرية وحولت حرب ١٩٤٨ ما يقرب من نصف الشعب الفلسطينى إلى لاجئين وهو ما يقدر بحوالى ٧٠٠٠٠٠ نسمة<sup>(٧)</sup>.

ويدور النزاع بين الفلسطينيين والإسرائيليين حول دعاوى متعارضة تطرحها جماعتان قوميتان على رقعة أرض واحدة. لكن الفلسطينيين والإسرائيليين لا يخوضون هذا الصراع من مواقع متكافئة، فلدى إسرائيل جهاز دولة قوى تحت تصرفهم، بينما لم يملك الفلسطينيون هذا الجهاز قط. ومع بداية الاستيطان:

"شرع الإسرائيليون فى تنفيذ مشروع ضخ يهدف إلى التنقيب عن مخطوطات تاريخية أصلية فى الأرض. واستخدام الإسرائيليون التوراة دليلاً لإعادة رسم خريطة الأرض وقاموا بإعادة تسمية المناطق، كما نظموا حفريات عن الآثار القديمة وبعثات استكشافية. وكانت غاية المشروع الصهيونى هى كشف وعرض جنود يهودية محضة، وإنكار أى أصول تاريخية عربية فى فلسطين"<sup>(٨)</sup>.

وللأسف لا يزال هذا المشروع قائماً حتى تاريخه.

وعلى ضوء ذلك، ليس من المستغرب أن يحتل تمثيل الأرض موقعا بارزا في التعبير الفني عند الفلسطينيين والإسرائيليين على السواء. وقد قامت الحلقة الثقافية في الأدب، المسرح، السينما، الرقص والفولكلور بدور مهم في تكوين رؤية للأرض، وجرى توظيفها بين الفلسطينيين والإسرائيليين بوصفها ساحة مهمة لصياغة وتكوين هويتهما القومية.

وكان الوجه الأكثر سوادا في مشاريع إسرائيل لإعادة اكتشاف هويتها هو قمع كل أشكال التعبير عن الهوية الفلسطينية التي تشكل بطبيعتها تحديا مباشرا للميثولوجيا المؤسسة لدولة إسرائيل. واتخذ اضطهاد الفلسطينيين أشكالا لا تحصى، وطال كل نواحي الحياة اليومية من تداول البضائع بين أفراد الشعب الفلسطيني إلى حركتهم وبناء المساكن والمياه وتداول المادة الأدبية<sup>(٩)</sup> وبالمثل لم تكن الساحة الثقافية بمنأى عن القمع، لأن الثقافة هي أحد الفضاءات التي تخلق فيها الأمة صورة عن نفسها، وهويتها الجمعية، وخبراتها الحالية. فالفلسطينيون، كما تلاحظ جولي بتيت<sup>(١٠)</sup> لم يكونوا يحيون ثقافة، بل كانوا يبتكرون بوعي توليفة ما تضم القديم والجديد لتشكل في النهاية ثقافة مقاومة<sup>(١١)</sup>.

وقد أثارت الشعبية التي حظى الفن الفلسطيني من قبل الرأي العام الفلسطيني، ابتداء من منتصف السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، مخاوف السلطات الإسرائيلية<sup>(١٢)</sup>. فقد أغلقت معارض وصودرت لوحات لاشتمالها على مادة سياسية. وصنف الحكم العسكري اللوحات على أنها منشورات، وبالتالي كانت تخضع لأنظمة الرقابة نفسها التي تخضع لها أى مادة مطبوعة أخرى. إذ يحظر الأمر العسكري رقم ١٠١، المادة ٦، على سكان الضفة الغربية، طباعة أو نشر أى مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أى وثيقة أخرى (تتضمن أى مادة لها مغزى سياسى) إلا بعد الحصول على تصريح من القائد العسكري. وجاء تعريف كلمة "طباعة" ليشمل الحفر على الحجر والطباعة على الآلة الطباعة والاستنساخ والتصوير الفوتوغرافى أو أى شكل من أشكال البيان، أو التعبيرات التي تنقل رسالة ما، أو الأعداد، أو الرموز، أو الخرائط، أو الرسم، أو التصميمات الفنية، أو أى مادة مماثلة<sup>(١٣)</sup>.

وفى هذه الأجواء كانت الأعمال الفنية خاضعة للرقابة، وكانت إقامة معرض تقتضى تصريحاً يمنحه الحاكم العسكري الإسرائيلي الذى كان، فى أغلب الأحيان، يرفض منحه. كما كانت المعارض والفنانون ممنوعين من السفر الى الخارج. وكان الفنانون أنفسهم ضحايا التمييز بوقوعهم تحت وطأة الاعتقال أو بمنعهم من السفر. وكان من أشد مظاهر هذه العقوبات القانونية وطأة منع استخدام الألوان الأربعة للعلم الفلسطيني معا. فلم يكن بالإمكان وضع الأحمر والأخضر والأسود والأبيض على مقربة من بعضها بعضا فى أى عمل فنى<sup>(١٤)</sup>.

لم يكن الفنانون فى الضفة الغربية وقطاع غزة مقيدين فى تعبيرهم الإبداعى بالأجواء التي أشاعتها السلطات الإسرائيلية فحسب، بل وبغياب البنية الأساسية الداعمة للفن فى الأراضي المحتلة. فحتى هذا اليوم لا توجد كلية متخصصة فى تدريس الفنون. كما يضطر الفنانون الراغبون فى تعلم مهنة فى هذا المجال إلى السفر إلى الخارج لتلقى تعليمهم. وكان الفنانون يدرسون غالبا فى مصر، أو العراق، أو التعلم داخل إطار النظام الإسرائيلى مثل سليمان منصور (المولود فى بيرزيت ١٩٤٧)، على سبيل المثال، وقد تخرج فى أكاديمية بتسالييل للفنون فى القدس، التي كانت أول معهد فنى فى البلاد. وهناك آخرون ممن لم تتوافر لهم مثل هذه الفرص علموا أنفسهم، أو تعلموا على أيدي أكثر الفنانين المحليين تمرسا. كما يواجه الفنانون غياب المتاحف التي تتوفر فيها التعبيرات عن التقاليد البصرية للثقافات الأخرى. وعلى الغرار نفسه كانت القيود المفروضة على الفنانين الفلسطينيين وصعوبة استيراد أعمال فنية من مناطق العالم الأخرى للقيام بمعارض جواله فى الأراضي المحتلة، تعنى انقطاع الفنانين الفلسطينيين عن الحركات الفنية وتطور الفن فى مناطق العالم المختلفة.

وحتى مطلع تسعينيات القرن العشرين، لم يوجد معرض فني أو مركز فنون دائم لعرض الأعمال الفنية في الضفة الغربية أو قطاع غزة أو القدس. وكانت المعارض تقام في المدارس، أو الجامعات وقاعات الاتحادات الطلابية وغيرها من الأماكن المؤقتة. وكان لغياب صالات العرض تأثيره العميق على مجتمع الفنانين. فانهدام أماكن كهذه يعني صعوبة إيجاد جمهور من المشترين. فكان الفنانون يصارعون لإعالة أنفسهم ماليا. ورغم أن الجمهور كان عاجزا عن شراء أعمال فنية أصلية فإن تداول الصور المرئية واستهلاكها كان يجري بوسائل أخرى - خاصة (الملصقات). وبحسب ما يقول منصور وتماري، كان الناس يهرعون لشرائها ويعاملونها كما يعاملون التحف الثمينة<sup>(١٤)</sup> وكان بمقدور الملصقات أن تصل إلى الأهالي في القرى ومخيمات اللاجئين، بتكلفة زهيدة.

إن ما وددت استعراضه هنا هو السياق السياسي الذي جاءت من خلاله هذه الصور وتسلمناها. وفي هذا السياق، يحتل تمثيل الأرض موقعا مهما في الفن الفلسطيني، حيث صُوِّرت الأرض على أنها مركز الهوية. وذهب ستيفان دانيال إلى أن الهويات القومية تستخدم مشاهد معينة من الطبيعة من داخل الأمة باعتبارها طريقة لإيجاد رمز يعبر عن أرض الوطن<sup>(١٥)</sup>. وفي حالة الفلسطينيين فإن القرية الفلسطينية والطبيعة والفلاحين هي التي قامت مقام الرمز الوطني. وتزامن التركيز على خلق صور القرى الفلسطينية مع إحياء التراث والفولكلور الفلسطينيين في أواخر السبعينيات حتى الثمانينيات من القرن العشرين. وحيث إن الأشكال الأكثر مباشرة للتعبير الوطني كانت محظورة، فقد شكلت القرية صورة مجازية مناسبة للهوية الفلسطينية. ولكن تم في مسار عملية تحويل القرية إلى رمز للأمة تنميط صورة القرية. إذ لا يجري تصوير قرى معينة وإنما كل العوامل التي تدخل في تشكيل صورة مثالية للقرية، وهذا يشمل عادة مشاهد طبيعية للربيع المزدهر، وبعض البيوت التقليدية، وامرأة بالزى الفلسطيني التقليدي محاطة بأطفال، أو منهمكة بالأعمال البيتية مثل: الخبز، وطحن القمح، أو الحصاد في الحقول.

وباستخدام صور القرى الفلسطينية والفلاحين الفلسطينيين كان بمقدور الفلسطينيين أن يعلنوا هويتهم كشعب له جذور تاريخية في الأرض، كشعب يعيش على هذه الأرض<sup>(١٦)</sup>. وهذه الطريقة في التصوير لم تكن اعتباطية، بل اعتمدت على الحقيقة الماثلة في أن السكان الفلسطينيين الأصليين كانوا في الغالب مجتمعات زراعية<sup>(١٧)</sup>. وشكلت القرى وفلاحوها صورة مجازية للأمة الفلسطينية مما مكن الفلسطينيين من التعبير عن خصائص الهوية الوطنية. وكان الفلاح رمزا للصمود والصبر، وهما صفتان اعتمدتهما فلسطينيو الأراضي المحتلة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كاستراتيجية سياسية للبقاء في الأرض رغم كل السياسات الإسرائيلية لتشيدهم بجعل حياتهم اليومية شاقة ومحاطة بالمخاطر. هذا الشكل من المقاومة انتفت فاعليته للفلسطينيين في الخارج، وكما تقول سويدنبريج فقد كان "الواجب الرئيسي للشعب الفلسطيني في الداخل، متخذا صورة فلاحين، هو الاستمرار في الصمود على الأرض واتباع توجيهات القادة وليست اتخاذ قراراتهم الشخصية"<sup>(١٨)</sup>. وقد استمرت هذه الاستراتيجية في الضفة الغربية وقطاع غزة حتى اندلاع الانتفاضة الشعبية التي اجتاحت الأراضي المحتلة في عام ١٩٨٧.

تستخدم صورة الفلاح في سياقات معينة في الخطاب القومي عندما يستلزم الأمر صورا تؤكد استمرارية الماضي والقيم المحافظة. ولكن في أثناء عملية إضفاء قيمة كبيرة على الفلاحين وتحويلهم لرمز قومي للمقاومة كانت التفاصيل التاريخية والاختلافات تُقْمَع وبذلك يصبح الريف موضوعات وليس أشخاصا تشارك في التطور التاريخي<sup>(١٩)</sup>. ونادرا ما نجد أن هناك أي إشارات إلى الإجحاف المتزايد الذي كان يعانيه الفلاحون في أثناء الحكم العثماني عندما كان فانض



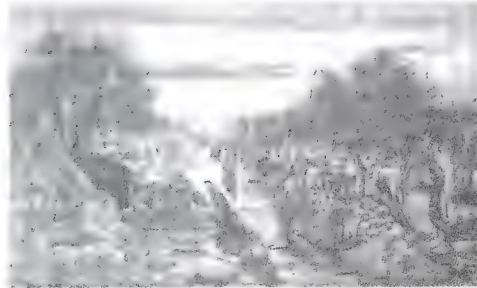
إنتاج الأرض الزراعية مطلوباً في الأسواق الدولية ومن ثم زاد استغلال الريف<sup>(٢٠)</sup>. وصورة القرية في العديد من اللوحات هي صورة انسجام ومساواة. وعملت هذه المدن الفاضلة الريفية التي تبدو راسخة في إطار أزل أو عصر ذهبي مبهم على طمس التحولات الاجتماعية التي مرّ بها الفلاحون منذ تغيير قوانين الإصلاح الزراعي في أواخر العصر العثماني إلى مصادرة السلطات الإسرائيلية لأراضيهم في الوقت الحاضر. ومع هذا فإن مشاهد الطبيعة في أرض الوطن تعمل على خلق صورة مُرضية عن الماضي. أما إشارات الحداثة المتمثلة في ثقافة السلعة والتغيرات التي صنعها الاحتلال الإسرائيلي فهي غير مُمثلة. ومثل هذه الصور تترك الصورة النمطية لدفع الوطن.

وتمدنا صور القرية والمجتمع الريفي بنموذج لتصوير المجتمع والفنانين الفلسطينيين بطرق متنوعة. فعلى سبيل المثال، فإن الفكرة الأكثر استخداماً في الرسم هي صورة حصاد إنتاج الأرض. ذلك أن جمع الزيتون موضوع شائع يتضح في أعمال الفنان الذي يعيش في القدس سليمان منصور.



(شكل رقم ٦-١)

سليمان منصور، جامع الزيتون، ١٩٨٨ .



(شكل رقم ٦-٢)

سعيد حلمي، جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣ .

إن لوحة حلمي "جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣" مكتظة بالنساء اللاتي يرتدين ملابسهن التقليدية وتعملن في حقل به عدد هائل من بساتين الزيتون غارقة في ضوء ذهبي تعطى انطباعاً بغزارة الإنتاج الزراعي. ولوحة سليمان منصور (١٩٩٠)، (شكل رقم ٦-٣).



(شكل ٦-٣).

سليمان منصور، "القرية تستيقظ"، ١٩٩٠ .

تصف استيقاظ القرية (أفراد القرية وكل فرد منهم منشغل بنشاط ما) مثل: حصاد الأرض، وجنى الثمار، والاحتجار وما إلى ذلك. ويظهر الرجال والنساء ينطلقون من مركز القرية - جسد المرأة - ويبدو عليهم الحماس لممارسة نشاط ما. ويمكن قراءة هذه اللوحة، التي رُسمت في النصف الثاني من الانتفاضة، بعدة قراءات. فهي تتناول مسألة روح الاعتماد على النفس التي نمتها الانتفاضة. فالانتفاضة التي تعنى الصحوة وهز المياه الراكدة تتناقض مع استراتيجية سياسة الصمود السابقة التي تبقى على الوضع الراهن والبقاء في الأرض. وكلا الاستراتيجيتين ترسمان تصويرات ريفية لتعبر عن وضعيتهما.

وتشير الانتفاضة المقارنة مع تمرد الفلاحين خلال ثورة ١٩٣٦. وتم التعبير عن فكرة الاعتماد على النفس عن طريق مقاطعة البضائع الإسرائيلية، والإنتاج المحلي للمواد الغذائية، واستعمال الخدمات العربية الفلسطينية فقط. وكانت لجان محلية في كل قرية ومدينة مسؤولة عن إدارة شؤون القرية ورفاهيتها<sup>(٢١)</sup>. وتندرج لوحات سليمان منصور في إطار الرمزية القومية. فالقرية لدى منصور هي عالم مصغر، ومجتمع مثالي يرمز كل فرد فيها إلى دور معين، حيث تساهم هذه الأدوار مجتمعة في حياة المجتمع ورفاهيته. وياتساع منظور الرؤية، يمدنا هذا النظام المجتمعي بأمثولة للأمة ولنسيج مجتمعي متكامل. ومن ثم، تمثل القرية نموذج الأمة ونموذج المجتمعات المحلية الحميمة.

لقد بات التركيز على تمثيل القرية الفلسطينية يحدد الخطوط العامة لتصوير الأرض التي تظهر من خلال هذه الأعمال الفنية بوصفها أمة وأرضا محلية على وجه التحديد. ونادرا ما يجد المرء لوحات تصور مناظر بانورامية مفتوحة، بل مناظر طبيعية مأهولة في الأساس ومتمحورة حول القرية والعمل الزراعي أو البيت الريفي. مثال ذلك، لوحة نبيل عناني (ولد في عام ١٩٤٣)<sup>(٢٢)</sup> بعنوان "القرية الفلسطينية" (١٩٧٩، شكل ٦-٤).



(شكل ٦-٤)

نبيل عناني، "القرية الفلسطينية"، ١٩٧٩ .

وفيها تمثل المرأة موضوع اللوحة الرئيسي، ويتراجع بيتها في خلفية اللوحة وتقف بلا حراك تراقب أطفالها، وتعمل الخطوط التي استخدمها الفنان على خلط جسدها بالخلفية الممتدة. وقد صارت عادة لدى الفنانين الفلسطينيين استبعاد الشخصيات الذكورية من تصويراتهم للقرية واستبدالها بمجتمع من النساء والأطفال. لذلك يقف المشاهد موقف الوصاية الأبوية، حيث يطالب بالاهتمام بالنساء الوحيديات وأولادهن، وفي الوقت نفسه الاهتمام بالقرى، حتى يصون فلسطين ومستقبلها.

ولهذا وفر موضوع القرية والفلاحة شاشة عرض يسقط من خلالها الفنانون مخيلاتهم بشأن ماضى فلسطين ومستقبلها، ولذا فإن تمثيل القرية خاضع لتأويلات مختلفة. فعلى سبيل المثال، تم استخدام القرية كوسيلة لتصوير صورة فردية خاصة لفلسطين كما يتضح في لوحة نبيل عناني (القرية الفلسطينية، ١٩٨٩ شكل ٦-٥).



(شكل ٦-٥)

نبيل عناني، "القرية الفلسطينية"، ١٩٨٩ .

ولا يزال موضوع اللوحة هو القرية حيث تقف أسرة في المقدمة. والطريف أنه لا يظهر في اللوحة أى أعضاء آخرين في هذه القرية، وأن الشخص مصورة كإناس جالسين لأخذ صورة فوتوغرافية. وفي صورة أخرى بعنوان "الفلاح" (١٩٨٩) لطالب دويك (ولد في عام ١٩٥٣)<sup>(٢٣)</sup> (شكل ٦-٦)، يجلس الفلاح مسترخياً أسفل شجرة ويظهر بيته في الخلفية وكلاهما يمثلان صورة لبانوراما تنتشر فيها الممتلكات الخاصة والأسر، ولكن كل واحدة مستقلة بذاتها وفلسطين متخيلة في صورة شخص ينعم بالراحة والأمان.





(شكل ٦-٦)

طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩ .

كما تمثل لوحة دويك بقوة خصوصية حياة القرية، حيث يركز على بيت أحد الأشخاص ومساحة خاصة له. قد يزعم أحدهم أن هذا المشروع يتخذ الشكل المادي في الرؤية المعاصرة لفلسطين، حيث قام العديرون بإنشاء أراضيهم وبيوتهم المثالية في البلد. وتكشف مدينة فلسطين الفاضلة نفسها كحلم محافظ "بيتى جنتى" فى الفردانية. أما الفيلات العديدة التى أُقيمت على طول الضفة الغربية فتشهد لهذه الأيديولوجية القائلة بأن المعمار ليس جزءاً من المجتمع، بل إن كل شخص هناك قام برسم جنته الخاصة فى فلسطين من خلال منازل محلية.

إن ما يتجلى فى اللوحات التى أنا بصدد مناقشتها حتى الآن هو مركزية المرأة الفلاحية الفلسطينية فى العديد من اللوحات، كما تشكل النساء الفلاحات الموضوع المركزى لهذه الأعمال. وهن مصورات فى الأرض، يقطفن الزيتون واللوز ويحصدن القمح، أو يحملن منتوج الأرض (عبد المطلب البيان - ولد فى عام ١٩٤٧)<sup>(٢٤)</sup>، لوحة "الحصاد" (١٩٩٠، شكل ٦-٧)



(شكل ٦-٧)

عبد المطلب البيان "الحصاد"، ١٩٩٠ .

لقد باتت الفلاحية الفلسطينية بلباسها التقليدى رمزاً للهوية الوطنية أكثر من أى عضو آخر فى المجتمع، كما يحفر وجودها فى الأرض هويتها الفلسطينية. وصار زى الفلاحية الفلسطينية التقليدى المطرّز هو العلامة المميزة للهوية القومية. وبعد ضياع الأرض صار زى المرأة الفلسطينية الفريد وسيلة لرسم خريطة فلسطين. ويشير شكل زى المرأة لهويتها الريفية بتطريزاته المميزة، وهو الزى الذى لا تزال ترتديه النساء الفلسطينيات حتى الآن داخل القرى.

كذلك فإن المصنوعات اليدوية من البيت الفلاحي وعالم المرأة مثل أواني الطبخ والسلال والجرار وظفت بوصفها من مواضيع التراث الفلسطيني، وعرضت في المتاحف والبيوت على حد سواء، فى حين أن أشكال التطريز يعاد الآن إنتاجها فى مجموعة من الأشياء مثل الصدرىات والشباشب والحقائب اليدوية والمحافظ والمرايا وأغطية المخدات، وبذلك توسع دلائل الطابع الفلاحي وتتيح فرصة استهلاك هذه الهوية وعرضها كجزء من الحياة المدنية الحديثة اليومية. لقد أصبحت صورة الفلاحة الفلسطينية ومحيطها وأشياءها أحد الفضاءات الرئيسية التى يأتى تصور الوطن من خلالها.

فى خضم الإعراب عن الهوية الوطنية<sup>(٢٥)</sup> تُمثل المرأة (والأشياء المحيطة بها وممتلكاتها) باعتبارها حاملة الأصالة الثقافية بامتياز. فقد اعتبرت بحفاظها على تقاليد نمط حياة الماضى من خلال لباسها وطبخ الأكلات التقليدية أقرب إلى الأرض. وتم تصويرها كموقع لا يزال فيه الماضى حيا وقابلا للإنتاج من جديد. كما حدث تأنيث متزايد للعمل الزراعى فى الأراضى المحتلة، لأن قطع الأراضى الصغيرة لم تعد كافية لإعالة الأسر، فراح الرجال يبحثون عن عمل فى إسرائيل، لذلك أخذت المرأة على عاتقها عبء العناية بالأرض فى غياب الزوج، الأمر الذى عزز الربط المجازى بين المرأة والطبيعة والأرض<sup>(٢٦)</sup>. ورغم إعلاء قيمة المرأة فى التصوير القومى بوضعها فى المركز، كما تذهب دينس كانديوتى، فإن هذا يحدد أيضا الخطوط العامة للأدوار التى تضطلع بها المرأة فى خدمة الأمة<sup>(٢٧)</sup>.

لقد صادر الفنانون والشعراء وفرق الرقص الشعبى شخصية المرأة الفلاحة، للتعبير عن فكرة الوطن الفلسطينى وطرحها، فأضفوا بذلك هوية النوع الاجتماعى على الوطن. وإذا أصبح الوطن أنثى، فإنه يتم تصويره عادة باعتباره شخصية الأم. ويذهب غسان حاجى إلى أن استخدام الأم بوصفها رمزا للأمة يبرز خصائص الأمة بوصفها الرؤوم الحنون، الراعية الحامية، وطن الراحة الجسدية والأمان<sup>(٢٨)</sup>. وفى الأدب الزاخر بتجربة المنفى والاعتراب وضياح الوطن، يرتقى حب الأرض إلى حب الأم وأحيانا ينزلق إلى حب حسى بصفة خاصة، ربما فى إحالة إلى العلاقة المبهمة بالأم، حيث المنفى الأول هو المنفى من رحم الأم.

وفى الفن المرئى صور مماثلة، والألم الآتى من الابتعاد عن الوطن الذى يتم التعبير عنه حرفيا، مثلاً فى: عمل بعنوان "برغم الألم" (١٩٨٤)، للرسم على أصهب (المولود فى ١٩٥٦، شكل ٦-٨)<sup>(٢٩)</sup>.



(شكل ٦-٨)

على أصهب، "برغم الألم"، ١٩٨٤.

حيث يفقد ثدى الأم ملامحه ويتفكك شكل الجسد ليأخذ شكل خريطة أو تضاريس، بينما تظهر يد من أسفل تقبض على مجرى اللبن. وفى لوحة نبيل عنانى الأمومة (١٩٧٩).



(شكل ٦-٩)

نبيل عناني "الأمومة"، ١٩٧٩ .

يختزل المشهد إلى طوق من الكروم، وقد أبرز زى الفلاحة تطريزاتها المميزة (التي تشير إلى هويتها القروية) واستبدلت بالألوان الرئيسية للعلم الفلسطيني. وبالتالي فإن الأم ترمز إلى أرض فلسطين وتجسدها من خلال دورها كأم ومن خلال حيز جسدها على السواء.

ومن الموضوعات الأخرى الأثرية عند الفنانين، صور أمهات يحتضن أطفالاً. يمكن قراءة ذلك على أنه جزء من الخطاب القومي الذي تُعتبر المرأة فيه مسؤولة عن إعادة إنتاج الأمة، وبذلك يتم إسباغ أهمية سياسية على خصوبة المرأة وتحويل قدرتها على الإنجاب إلى التزام وطني، حيث إن أكثر أدوار النساء أهمية خلال الصراع الوطني هو أنهن حاملات للأطفال<sup>(٣٠)</sup>. فالنساء لا ينجبن جيل المستقبل فحسب، بل يتحملن مسؤولية إعادة رسم حدود الأمة أيضاً<sup>(٣١)</sup>. ويتم إنزال جسد المرأة إلى مقر لعفة الأمة. إذ إن خطابات القومية تقوم أساساً على أفكار الإقصاء والإدماج، وبالتالي فإن صيانة جسد المرأة والسيطرة عليه يصبحان ضروريين للحفاظ على هوية الأمة وأصالة نسبها.

كما تتأط بالمرأة مسؤولية تربية الأطفال على حب الوطن لتنجب بذلك جيلاً من المناضلين وبناء الأمة. ولوحة سليمان منصور (القرية تستيقظ) التي سبق ذكرها (شكل ٦-٣) تصوّر تقسيم هذا العمل. فالفلاحة الفلسطينية تكتسب أبعاداً هائلة متألّفة مع سفح الرابية وعمارة القرية، ساقاها منفرجان لتمكين الأمة من الانطلاق من جسدها. وهي نفسها تؤدي دوراً سلبياً بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في اللوحة التي تمارس كلها نشاطاً إنتاجياً من نوع ما. وتذهب نهلة عبدو إلى أن عبء إعادة إنتاج الأمة لا يقع على عاتق النساء جميعاً بالتساوي بل يميل إلى أن يكون من نصيب القطاعات الفقيرة من المجتمع، أي سكان القرى ومخيمات اللاجئين الذين لديهم عائلات كبيرة<sup>(٣٢)</sup>. وأبناء هذه العائلات هم الذين يقدمون التضحيات وهم الذين ينخرطون في النضال الوطني. لكن العائلات الكبيرة ليست شيئاً انبثق مع ميلاد القومية، بل تمتد جذورها في المعايير الاجتماعية للفلاحين الذين يعنى تعدد الأولاد لديهم المزيد من المزارعين والموارد الاقتصادية وأيضاً توفير الأمن للأكبر سناً. وخلال سنوات الاحتلال الطويلة حين لم تكن هناك حكومة تحمي الفرد كانت العائلة هي الشكل الرئيسي للأمن والحماية.



وقد أُجِرى في السنوات الأخيرة عدد لا حصر له من الدراسات حول القومية التي انصبت على تفكيك الطابع النوعي للخطاب الوطني وركزت على نحو خاص على تسييس دور المرأة الإنجابي حيث يُطلب من المرأة إنتاج أمة<sup>(٣٣)</sup>. ومن ثم، صار جسد المرأة طرفاً في حلبة الصراع كما صار هدفاً للهجوم لاعتبارها المنتج للأجيال اللاحقة للفلسطينيين، والمثال الواضح هنا هو إطلاق الجنود الإسرائيليين الغاز المسيل للدموع على مناطق ضيقة ضمت نسوة حبالى، وكما هو معروف فإن التأثير الضار للغاز المسيل للدموع على الحامل قد يسبب إجهاضها<sup>(٣٤)</sup>. وبالمثل، لا يمكن إنكار استهداف جسد الرجال والجروح التي عانوا منها، فقد تعرض الرجال دوماً للعديد من أشكال التعذيب في السجون الإسرائيلية وقضوا فيها سنوات طويلة وواجهوا صعوبات في الانخراط مرة ثانية في المجتمع<sup>(٣٥)</sup>.

لقد امتدت أعمال المرأة المنزلية خلال الانتفاضة إلى المجال العام عندما أصبح الخط الفصل بين الفضاءات العامة والفضاءات الخاصة باهتا، عندما صارت جميع نواحي الحياة هدفاً للجنود الإسرائيليين. كانت عناية المرأة تنصب عادة على عائلتها، لكن باندلاع الانتفاضة، كما تشير كارول باردنستين<sup>(٣٦)</sup>، اتسع تعريف حدود الدائرة المباشرة المشمولة برعايتها وباتت المرأة تضطلع بدور أكبر في الحياة العامة وتقوم بأدوار مساندة خطيرة تهدد بالأذى والسجن. إذ كانت المرأة تُرى وهي تحمل الحجارة إلى الشباب وتحميهم من الاعتقال، كما في لوحة بعنوان "من الانتفاضة" (١٩٨٨) التي رسمها هاشم كلوب (ولد عام ١٩٥٧)<sup>(٣٧)</sup>.



(شكل ٦-١٠)

هاشم كلوب، "من الانتفاضة"، ١٩٨٨ .

كما كانت تنظم توزيع الطعام وتوفير الرعاية الصحية للتجمعات السكانية خلال فترات منع التجوال وترفع المذكرات مطالبة بالإفراج عن السجناء<sup>(٣٨)</sup>.

ربما يعد جواد المالحى من الرسامين القلائل الذين لم يقدروا دور الأم (ولد عام ١٩٦٩) في مخيم شوفهات بالقدس<sup>(٣٩)</sup>. ففي لوحة "بداية النهاية" (شكل ٦-١١، عام ١٩٨٨).



(شكل ٦-١١)

جواد المالحى، "البداية والنهاية"، ١٩٨٨ .

نجد امرأة تتن من مخاضها وهو ما يتناقض على نحو صارخ مع ما يقدمه منصور لصورة أنثى ضخمة تنجب أمة دون أى انفعال. لقد احتلت المرأة فى أثناء الانتفاضة دور أم للشعب كافة. كأن الأطفال أبنائها، فالأم تتم مساعلتها باعتبارها أم للأمة كلها. ويجرى تصوير دورها فى التشنئة فى لوحة (أبناء المخيم - شكل ٦-١٢) لهاشم كلوب، والتي تمثل فيه المرأة باعتبارها حامياً لكل الأطفال بردائها وجسدها.

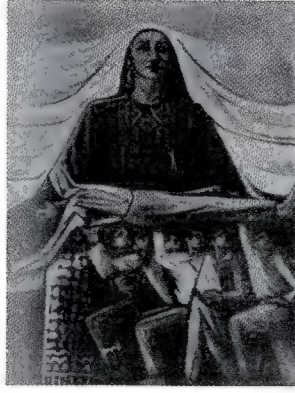


(شكل ٦-١٢)

هاشم كلوب "أبناء المخيم"، ١٩٨٧ .

وفى الكثير من المناسبات استخدم الفنانون العلاقة الطبيعية بين الأم والابن لتصوير العلاقة الأكثر شمولاً بين الأمة وأبنائها التى تعرب عن أحزانها عند فقد أى منهم فى أثناء الكفاح من أجل الوطن<sup>(٤٠)</sup>. وكانت أسمى آيات التقدير تمنح إلى أم الشهيد التى قدمت التضحية التى لا تضحية بعدها بنذر ابنها للقضية الوطنية. أو كما أعلن بيان صادر عن الانتفاضة "لتبتهج أم الشهيد رافعة صوتها مرتين، مرة يوم سقط ابنها شهيدا ومرة يوم إعلان الدولة"<sup>(٤١)</sup>.

وفى تصوير الشهادة يتم الحديث عن الشهيد بوصفه عريسا وموته يُعد عرسا، وتعتبر أرض فلسطين عذراء تنتظر من يخصبها، ودم الشهيد هو الذى يصنع ميلاد الأمة. وفى هذه الصورة البلاغية يتم دغم دور المرأة فى إعادة إنتاج الأمة. فعمل الذكور هو الذى يخلق الأمة لأن المرأة بوصفها رمز الأرض تكتسب هنا دورا سلبيا. وهذا ما يتجلى فى إحدى لوحات فايز الحسن بعنوان، عرس الشهيد ١٩٩٢.



(شكل ٦-١٣)

فايز الحسن "عرس الشهيد"، ١٩٩٢ .

الذى يصور الشهيد بلباسه الأبيض وكأنه يُقدَّم قربانا إلى امرأة عملاقة يخفق وشاحها فوق الأرض، وفي عمل من أعمال محمد أبو ستة (ولد في عام ١٩٥٤)<sup>(٤٢)</sup> بعنوان "عروس الانتفاضة".



(شكل ٦-١٤)

محمد أبو ستة "عروس الانتفاضة"، ١٩٨٩ .

يغطي جسد العروس بصور الشباب المثلث، فيما يجمع وشاحها بين الكوفية ذات اللون الأسود والأبيض<sup>(٤٣)</sup> وتاج من الحجارة<sup>(٤٤)</sup>. هكذا يُنقش حيز جسدها بشعارات الانتفاضة، أو لعل من تلبس صور الشباب على جسمها هي الأرض البكر التى يضحي الشهداء بحياتهم من أجلها؟

لكن الشهادة تُمثَّل في ضوء مغاير في لوحة جواد المالحى ١٩٩٠.

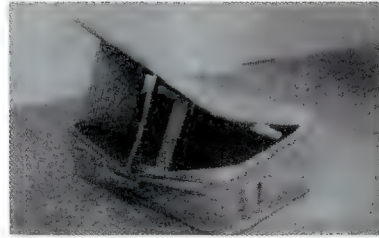


(شكل ٦-١٥)

جواد المالحى، "العروس"، ١٩٩٠ .

"العروس". ومرة أخرى تظهر فيها هيئة لامرأة عملاقة على لوحة من قماش القنب لكنها لا ترتدى اللباس التقليدى، بل تتشج بالسواد وغطاء للرأس أبيض اللون. وينحسر المخيم متراجعا إلى الخلفية فيما تتقدم هى نحونا رافعة بين يديها طفلة ميتة، ويبدو على تعبير وجهها وكأنها فاقدة الوعي، وعيناها السوداوان تعبران عن مصاب الأم. والعروس هنا ليست مجازاً، بل هى إنسانة مصابة بسبب انتفاضة قومية.

وقد تعرض تصوير الوطن بهيئة أنثى ضخمة للكثير من التغيرات الجسيمة فى السنوات الأخيرة. فقد شهد الفن الفلسطينى اختفاء المرأة، والأم على وجه التحديد. لم يعد الوطن يُصور على أنه موقع الاتحاد جسدياً من جديد مع الأم، أو مكاناً للمتعة الحسية، وهذا ما يتضح فى عمل أخير للفنان خليل رباح (ولد عام ١٩٦١) (٤٥) بعنوان "الرحم" ١٩٩٧.



(شكل ٦-١٦)

خليل رباح "الرحم"، ١٩٧٧ .

حيث أخذ عضو فى جسد المرأة شكل شئ اعتيادى يومى هو حقيبة. مكان الحمل خال من الأمتعة الشخصية التى ينبغى تكوين هوية منها. وهناك كرسى للاستراحة لا يدخل فى الحقيبة ويخلق توتراً ثقيلاً. ويتعارض الفراغ الداخلى مع الفكرة الشائعة لدينا بأن الرحم مكان للراحة والأمان. ويواجه المشاهد فراغاً يعيق التمثيلات المقبولة للوطن، ويشير بالمقابل إلى مكان للبلاء والمعاناة وحالة من الصحة من الأوهام.

فى الختام أود القول بأن التصوير ذا البعد الجنسانى لفلسطين أخذ فى التغير. فمنذ وصول الرئيس ياسر عرفات وهناك حركة نحو تصوير عرفات كأب للأمة وأب لكل الأطفال. وحالياً ينحصر الحكم الفلسطينى فى ٣٪ من الأرض التى كانت يوماً أرض فلسطين وتغير اسمها لتكون "المنطقة أ". هل تتحول فلسطين لصورة أرض الأجداد؟



## الهوامش

- (١) جاء جزء من هذه المقالة باللغة العربية في الرابط التالي، وتمت إعادة صياغته وترجمة الأجزاء المضافة في النسخة الإنجليزية إلى اللغة العربية: (الترجمة)  
<http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/Self-Portrait-03.pdf>.
- (٢) Fadwa Tuqan cited in Sulaiman A.K. Palestine Modern Arab Poetry. London.  
: Zed Books, 1984, p125.
- (٣) Edward Said, *After the Last Sky*, London, Faber and Faber, 1986, p. 51.
- (٤) Bowman. G. "A country of Words: Conceiving the Palestinian Nation From Position of Exile" in the Making of Political Identities, edited by Laclau, Ernesto. London: Verso, 1994. p139.
- (٥) الضفة الغربية وقطاع غزة مغلقان منذ عام ١٩٩٣، وتقريباً منذ توقيع اتفاقية أوسلو وتصادر الحكومة الإسرائيلية ٢٩٥٠٠٠ دونم (الدونم يعادل: ١٠٠٠ متر مربع) من الأرض، ويقدر ما يقرب من ٤٠٠٠٠ دونم منها قد خصصت لإنشاء طرق مرورية لربط المستوطنات الإسرائيلية بالضفة الغربية. مذكورة في: Passia Diary (The Palestinian Academic Society for Study of International Affairs) Jerusalem, Passia, 1999. p231.
- (٦) Aja Nuwayhid in Sheila Katz, "Shahada and Haganah: Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms," Arab Studies Journal, Fall 1996, p. 83.
- (٧) Bein, J. Hajjar, L and Rabbani, N. "Palestine and the Arab Israeli Conflict for Beginners" In Intifada: The Palestinian uprising against Israeli Occupation, (eds). Lockman, Zachary and benin, Joel. London: I.B. Tauris, 1990, p102.
- (٨) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 19.
- (٩) يمكن التأكد من هنا بقراءة الأوامر العسكرية التي صدرت تحت الاحتلال الإسرائيلي التي تنظم كل مناحي الحياة في الأرض المحتلة.
- (١٠) Julie Peteet, "Authenticity and Gender: The Presentation of Culture" in J. Tucker (ed.), Arab Women, Old Boundaries, New.
- (١١) Suleiman Mansour & Vera Tamari, Art Under Occupation, 1990, p.2.
- (١٢) Shehadeh, R. Occupier's Law: Israel and the West Bank, Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985, p57.
- (١٣) Mansour & Tamari, V. Art Under Occupation, 1990, p. 2.
- (١٤) Wilhelm Geist, "The Growing Pains of an Art Movement Under Occupation," Al-Fajr, September 6-12, 1981, p. 13.
- (١٥) Stephen Daniels, Fields of Vision: Landscape, Imagery and National Identity in England and the United States, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 5.
- (١٦) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 24.
- (١٧) John Ruedy, "Dynamics of Land Alienation" in I. Abu-Lughod (ed.), The Transformation of Palestine: Essays on the Origin and.
- (١٨) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 27.

- (١٩) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," *Anthropological Quarterly*, 63, January 1990, p. 25.
- (٢٠) Talal Assad, "Class Transformation Under the Mandate," *MERIP*, 53, 1976. p4.
- (٢١) Don Peretz, *The Intifada Uprising*, London, Westview Press, 1990, pp. 55-57.
- (٢٢) نبيل عناني، مولود في اللطرون ومتخرج في معهد الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، وهو الآن يقيم في رام الله.
- (٢٣) طالب دويك، ولد في القدس وحصل على ليسانس في الآداب من جامعة القاهرة في مصر، وهو الآن يعيش في القدس.
- (٢٤) عبد المطلب البيان، ولد في فلسطين ودرس الأدب في كلية تدريب المعلم في غزة، وهو الآن يعيش في غزة.
- (٢٥) Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," *Millennium: Journal of International Studies*, 20:3, 1991, p. 431.
- (٢٦) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," *Anthropological Quarterly*, 63, January 1990, p. 23.
- (٢٧) Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," *Millennium: Journal of International Studies*, 20:3, 1991, p. 433.
- (٢٨) Ghassan Hage, "The Spatial Imaginary of National Practices: Dwelling-Domesticating/Being-Exterminating," *Environment and*.
- (٢٩) على أصهب، ولد في غزة وحصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة، ويعيش الآن في غزة.
- (٣٠) Yuval-davis, Nira and Anthias, Floya (eds). *Women-Nation-State*, London: Macmillan, 1989, p7.
- (٣١) المرجع نفسه.
- (٣٢) Nahla Abdo, "Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation," *Race and Class*, 32, 1991, p. 28.
- (٣٣) Nira and Anthias and Deniz Kandiyoti. مثال انظر:
- (٣٤) Young. G. E. "A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women Under Israeli Occupation 1979-1982" In Tamar, Mayer (ed), *Women and Israeli Occupation: The Politics of Change*, London: Routledge, 1994, p186.
- (٣٥) Al Haq, "Law in the Service of Man" a human rights organization in Ramallah, has documented the testimonies of Palestinian Political prisoners and published these in several of its pamphlets.
- (٣٦) Carol Bardenstein, "Raped Brides and Steadfast Mothers: Appropriations of Palestinian Motherhood" in *The Politics of Motherhood: Activist Voices from Left to Right*, Hanover-London, University Press of New England, 1997, p. 175.
- (٣٧) هاشم كلوب، ولد في عام ١٩٥٩ في مخيم جبيلة بغزة، ودرس في الجامعة الإسلامية بغزة، ويقيم الآن بغزة.
- (٣٨) Rita Giacaman & Penny Johnson, "Palestinian Women: Building Barricades and Breaking Barriers" in *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, London, I.B. Tauris, 1989, p. 9.
- (٣٩) جواد المالحي، لم يسبق له أي تدريب على الفن، وهو يعيش الآن في القدس.
- (٤٠) Bardenstein. C. 1997. p177.
- (٤١) Reuben Aharoni & Shaul Mishal, *Speaking Stones: Communiqués from the Intifada Underground*, New York, Syracuse University Press, 1994, Communiqué 21.
- (٤٢) محمد أبو سته، ولد في خان يونس وتخرج في جامعة الإسكندرية من كلية الفنون الجميلة في مصر، ويعيش الآن في نابلس.

(٤٣) الكوفية هي جزء من اللباس التقليدي الريفي وهي غطاء يوضع على الرأس بالنسبة للذكور، إلا أن هذه الكوفية أصبح لها تاريخ طويل كرمز للمقاومة السياسية مع بداية التمرد العربي عام ١٩٣٦ في فلسطين. وفيما بعد وفي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين تبنت منظمة التحرير الفلسطينية هذه الكوفية تعبيراً على الولاء لجماعة فتح. وبعد اندلاع الانتفاضة صارت الكوفية رمزاً شعبياً للهوية الفلسطينية وارتداها الشباب من الرجال والنساء، ودائماً ما نرى الكوفية في المواجهات مع الجنود الإسرائيليين.

(٤٤) من الطريف أنه بدلاً من أن تضع العروس على رأسها المجوهرات الثمينة والتيجان فإنها تتزين الآن بتاج من الحجارة وهو شيء رمزي للانتفاضة الحجازية. أصبحت الحجارة رمزاً في أثناء الانتفاضة كإشارة للمقاومة الفلسطينية وسلاح فلسطين العسكري مقارنة بالأسلحة المتقدمة التي يحملها الجندي الإسرائيلي، والتي تستخدم بصورة غير شرعية لقمع الانتفاضة.

(٤٥) خليل رباح، ولد في القدس وتخرج في جامعة أوتة من كلية الفنون الجميلة في الولايات المتحدة، ويعيش الآن في رام الله.



حورية نياتي: أغنيات أندلسية، ١٩٩٢-٣ (تفصيل تركيب، زرياب.. القصة الأخرى، ١٩٩٨)



## تخليق الرؤية: منظور شخصي

### حورية نياتي

ولدتُ عام ١٩٤٨م في مدينة خميس ميلiane، التي تقع بالجزائر في شمال إفريقيا، وهي تبعد حوالي ١٣٠ كيلو متراً غرب مدينة الجزائر العاصمة. وقد ولدتُ في زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، وقد شكلت هذه الظروف والتجارب التي مررت بها فني وعلمي. كان لدى ست أخوات وأخ واحد لا يزال يعيش في الجزائر، بينما هاجرت أختان مؤخراً إلى فرنسا. هناك العديد من الأحداث التي اصطدمتُ بها في حياتي، وكان لها تأثيرها الحيوي على شخصيتي، ويمكن القول إنها جعلتني على ما أنا عليه الآن.

فقد اندلعت حرب الاستقلال في الجزائر عام ١٩٥٤م، عندما كنت في السادسة من عمري، ولم أكن أدرك ما يجري من حولي. وفي أحد الأيام كنتُ ألعب في الشارع ففوجئتُ بوالدي يهرع إلى طالبا الدخول إلى المنزل، فقد تبين أن قنبلة قد انفجرت في المقهى المتاخم لمنزلنا. كانت خميس ميلiane تشبه مدينة فرنسية مُحاطة بعدة مناطق عربية. كنا نستطيع دخول المدينة والخروج منها دون أي مشكلات. فقد كنا نجاور الدرك، ومركز الشرطة العسكرية، حيث يراقب الفرنسيون ما يجري خارج المدينة وداخل الريف، وكانت الإقامة بجوار الدرك تعني، بلا مبالغة، معيشة أهوال يومية كثيرة.

وكنْتُ أدرس في مدرسة تخضع للنظام التعليمي الفرنسي، الذي ظل العمل به قائماً حتى بعد استقلال الجزائر، الذي أعلن عام ١٩٦٢م. وقد تم تلقينا الفن والثقافة الفرنسية، وبالطبع احتلت هذه الثقافة جزءاً لا يُستهان به من حياتي. كان والدي خليفة نياتي رساماً، مع أنه لم يذهب قط إلى مدرسة فنية، أجاد الرسم والزخرفة. كان مصدرُ إلهامه هو الفنان "سيزان"<sup>(١)</sup>، وكان دائماً ما يرسم المناظر الطبيعية، ومثل أي طفلة اعتدتُ أن أسأل والدي: ماذا تفعل يا أبي؟ واعتاد هو الآخر أن يُعطيني فرشاة وأوعية صغيرة، ثم يطلب مني التلوين. لهذا كان والدي هو معلمي الأول. كان والدي يقرأ الفرنسية، ولديه مكتبة فنية ضخمة، اعتدتُ أن أرجع إليها دائماً وأستعير ما أريد.

كان الجوُّ الثقافي في المنزل عربياً إسلامياً خالصاً، ولكنه مختلط بالثقافة الفرنسية. وكانت بعض العائلات شديدة الالتزام بالطقوس الإسلامية، بينما كانت هناك عائلات أخرى أوجدت لنفسها طرقاً خاصة لممارسة الإسلام. أما نحن فقد كنا في بيتنا نلتزم بصوم رمضان، وكنْتُ أعرف الكثير عن الله واعتدتُ تلاوة القرآن الكريم. وعلى عكس ذلك في المدرسة، عرفت بابا نويل وتعلمت التاريخ الفرنسي، ومع هذا كنْتُ متأقلمة تماماً مع هاتين الثقافتين. كان هناك عالمان متوازيان يُمضيان معاً في حياتي، ففي المدرسة شيء وفي المنزل شيء آخر. ورغم أنني كنْتُ طفلة فقد كنْتُ أستوعب كل ما يدور حولي، ولم يكن تعارض الثقافتين يُمثل أي مشكلة بالنسبة لي. فعلى سبيل المثال، كنْتُ في المنزل أتحدث الفرنسية والعربية، وأقرأ الصحف الفرنسية، وأستمع إلى الإذاعة الفرنسية والعربية، ولم يتغير الوضع في الجزائر بالطبع.

كانت الحرب أمراً بشعاً بالنسبة لى. ونتيجة للسكن بجوار الدرك اعتدت رؤية الجثث كل يوم تقريباً، حيث كانت جثث القتلى تترك خارج المدينة بعد حدوث مصادمات دامية فى الجبال. كانت تترك ليراها الجميع لعلهم يتعرفون على أحد أقربائهم. كان ذلك مشهداً بشعاً، خاصة بالنسبة لطفلة صغيرة.

وعندما انتهت الحرب عام ١٩٦٢م، كان هذا بمثابة بداية حياة جديدة واكبها بدء اختفاء الفرنسيين. فعلى سبيل المثال، كان فصلى فى المدرسة يضم ثلاثين طالبة، وبعدما انسحبت الفتيات الفرنسيات فجأة، أصبح الفصل بما فيه من فتيات جزائريات لا يتجاوز ست طالبات. كنت فى تلك الفترة أبلغ من العمر أربع عشرة سنة، ولكنى كنت فتاةً لوحدة، أسأل دائماً عن الحياة والموت، ولماذا يؤمن الفرنسيون بالرب بينما نحن نؤمن بالله؟ ولماذا؟ ولماذا؟

وفى تلك الفترة وعدنى والدى بأن ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة لدراسة الفن، وكنت بالفعل أتطلع للالتحاق بها. تقع مدرسة الفنون الجميلة فى الجزائر العاصمة، وكانت أروع مدرسة فنية، وكان العديد من الفنانين يتوقون للالتحاق بها، ولذلك كنت أتمنى أن أتم الثامنة عشرة من عمرى حتى أتأهل للالتحاق بها.

ولكن للأسف توفى والدى عندما كنت فى السادسة عشرة من عمرى. لقد كان موفور الصحة، وعاش أيام الحرب، ومارس لعبة كرة القدم. كان فقدان أبى بالنسبة لى خسارة كبيرة، لقد بدا لى الأمر كإنه عالم جديد قد بدأ للتو بعدما انتهت الحرب، فإذا بوالدى يفارق الحياة فجأة فى عام ١٩٦٤م بسبب أزمة قلبية، ولم تبرح فكرة الموت بالى قط، فكنت أفسس دائماً: لماذا مات أبى وتركنا بمفردنا؟ لماذا؟ لم تكن أُمى تعمل، فلم تكن قادرة على العمل، وكان لديها ثمانية أبناء، لم تتجاوز أصغرهن ثمانية أشهر بعد.

لقد بدا لى أن حلم أن أصبح فنانة تحطم هباءً فى الهواء، لاسيما عندما وجدت نفسى المعيلة لهذه العائلة. وقد تلقيت تدريباً على الفنون المجتمعية، وتخصصت فى الفنون المرئية والموسيقى فى المدرسة القومية التابعة لوزارة الشباب والثقافة فى تكسرين فى الجزائر العاصمة، وتدرّبت هناك على تقليد الغناء العربى الأندلسى الكلاسيكى، وكان لذلك أهميته الكبيرة بالنسبة لى<sup>(٢)</sup>.



(شكل ٧-١)

خورية نياتى فى "الحوار المعاصر":

وهو عمل يضم ثمانية عشرة فنانة عربية، هوت باث، إنجلترا، ١٦ يناير ١٩٩٩.

وقد توفرت لى فرصة عظيمة لأرى الثقافة الجزائرية وهى تنهض وتزدهر أمام عيونى، من خلال عملى فى التعليم والثقافة. وفى عام ١٩٦٩م حدثت أمور مهمة كثيرة، منها عقد المهرجان الإفريقى فى الجزائر العاصمة. وشعرت للمرة الأولى- أننى جزء من إفريقيا، ثم ترددت كثيراً على المعارض التى كانت تُقام فى الجزائر العاصمة، وزرت العديد من دور السينما والمسرح.

عملت حوالى ست سنوات فى وزارة الشباب والثقافة، وكنت دائماً أرتعب من مواجهة نفسى بسؤال، لماذا لا تفعلين هذا؟ فقد كنت أحلم أن أكون رسامة. كنت أريد أن أعبر عن أشياء، فلماذا لم أفعل ذلك؟.

وذات يوم، ذهبت إلى أمى وأوضحت لها رغبتى فى الانطلاق إلى مكان ما لاكتشف العوالم الخارجية. فقد كنت أسافر كثيراً فى مهام تابعة لوزارة الثقافة والشباب برفقة مجموعات إلى دول كثيرة مثل فرنسا وبولندا وتونس، وكنت أشاهد ما يحدث من تطورات فى عالم الفن. كما اعتدت أن أستمع إلى المذيع بكثرة. وعلى الرغم من ضعفى فى اللغة الإنجليزية، فقد ساعدنى ما كنت أستمع إليه من غناء وموسيقى. وأدركت عند استماعى إلى أم كلثوم وإلى فرقة البيتلز وغيرهما، أننى ولدت فى خليط ثقافى، وأننى أستطيع أن أتحرك بانسيابية وأنتقل من ثقافة إلى أخرى، ولا أجد أى صعوبة فى ذلك.

وقد قادتنى فكرة السفر حول العالم إلى المجرى إلى أوروبا عام ١٩٧٥م، زرت أولاً فرنسا ثم بريطانيا لمجرد إلقاء نظرة عامة. حقاً! أعجبتى بريطانيا وقلت فى نفسى: "يا له من مكان رائع أتيت إليه! مررت بكثير من التغيرات والتحركات، لقد كنت أريد أن أذهب إلى مكان أتمكن فيه من التنفس بحرية وأقول "... فاستمع لنفسى: "هل الفن جزء من واقعى فعلاً أو أنه جزء من مخيلتى؟ ثم عدت إلى بلدى بعد هذه الزيارة المبدئية، التى استغرقت شهوراً قليلة، وطلبت من أسرتى السماح لى بالسفر إلى بريطانيا لفعل شئ لفنى هناك. بالطبع كنت جزءاً من جيل عايش الستينيات من القرن العشرين، عندما كنت لا أزال فى الجزائر، وتابعت عن كتب ما يجرى حولى فى الفنون والسينما والسياسة فى بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة.

ثم عدت فى النهاية إلى لندن فى عام ١٩٧٧م، حيث بدأت مشوارى باعتبارى فنانة. لم أكن أتحدث الإنجليزية على نحو جيد، ولا أملك الكثير من المال، ومع هذا فقد شعرت أن الوقت قد حان للانطلاق فى مشروعى الفنى. كنت أعمل مربية فى الصباح، وأحضر دورات اللغة الإنجليزية بعد الظهر، أما فى المساء فكنت أذهب لأتلقى دورة فى الرسم والتلوين فى مركز كامدن للفنون. وقد وازلت على هذا طيلة عام، ثم تقدمت بطلب للالتحاق بمعهد كريدون للفنون، وعندما ذهبت للمقابلة الشخصية، قالوا لى: "أنت لا تتحدثين الإنجليزية! لن نقبلك، لن تستطيعى كتابة بحثك المفترض لنيل الشهادة".

قلت: "نعم، ولكن متى سأقدم بهذا البحث؟" قالوا: "فى السنة الثالثة. قلت: "فى السنة الثالثة سأكون قادرة على التحدث بالإنجليزية". ثم سألونى مرة أخرى: كيف سأستطيع تدبير المصروفات المقررة، فكان على أن أؤكد أننى سأجد حلاً... قلت: فقط ثقوا بى.

وقد حالبنى الحظ فى الالتحاق بدورة فى الفنون الجميلة فى ذلك المعهد فى أوائل الثمانينيات؛ حيث كان معهد كريدون يتمتع بإمكانات هائلة أعانتنى شخصياً على الرسم والتلوين والطباعة والعمل بالتصوير الفوتوغرافى. وكان لمجئى إلى بريطانيا أهميته من زوايا أخرى؛ حيث كنت أعتقد أننى لم أكن أعرف إلا القليل جداً فى مجالات كثيرة، ولكنى اكتشفت أننى سباقة فى الإلمام بما يدور حولى فى العالم، والفضل يرجع فى ذلك إلى القراءة والبحث الذى قمت به فى الجزائر

فى أثناء عملى فى وزارة الثقافة والشباب. ومع هذا، لم تكن لى علاقة حميمة مع الشرق الأوسط؛ لأننى لم أكن أقرأ اللغة العربية، ولا أعرف كيف هى الأمور فى هذا المجال الفنى هناك، وكان وجودى فى لندن هو البداية لإقامة علاقة مع الشرق الأوسط واليابان وإفريقيا وغيرها. كانت تلك فترة رائعة من حياتى، غدت كل احتياجاتى التى كنت بحاجة إليها للتواصل واكتشاف ما يجرى فى الفن المعاصر.

كان أول معرض شاركت فيه فى لندن عام ١٩٨٣م، وكان تحت عنوان 'خمس نسوة فى ردائهن الأسود' فى المركز الإفريقى فى كوفنت جاردن، وكنت مرتعبة جدا<sup>(٣)</sup>، وعندما شرعت أتحدث عن عملى سألونى ما إذا كنتُ فرنسية، فقلت: ربما أتحدث الإنجليزية بلكنة فرنسية، ولكنى لست فرنسية، بل أنا جزائرية. وعندما شاركت بعرض لوحاتى فى المعرض الأول قلت متعجبة "يا إلهى.. من أنا؟ هل أنا جزائرية؟ فرنسية؟ إفريقية؟ مسلمة؟ وشعرت أننى أشمل كل هذه الهويات، وأن عملى كان يتحدث عنى وعن كونى جزائرية. ومن هذه اللحظة بدأت فى أداء عروض كجزء من تكوينى الفنى بعنوان "لا للتعذيب" ١٩٨٢م-١٩٨٣م (شكل ٧-٢)<sup>(٤)</sup>.



(شكل ٧-٢)

حورية نياتى، " لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا -نساء جزائريات)، ١٩٨٢ .

وقد دُعيتُ من قبل إستديوهات ريفرسايد فى هامرسميث بلندن عام ١٩٨٤م لأكون أول فنانة مقيمة فى البلدة تحصل على منحة مساعدة من جمعية جريتر للفنون بلندن. وقد استطعتُ، من خلال هذا أن أشكل إطاراً من الأعمال الفنية، ثم شرعتُ فى عرضها فى المتاحف والمعارض الفنية فى بريطانيا بصورة منتظمة. والطريف، أنه فى هذه الفترة كانت هذه الأعمال تُعرض على أنها جزء من مشهد الفن البريطانى فى المعارض التى تمثل الفن المعاصر فى بريطانيا. وفى منتصف ثمانينيات، ظهرت فجأة فى بريطانيا حركة فنية سميت بـ "الفن الأسود". فاجتهدتُ فى البحث عن الفن الأسود، والسؤال عن ماهيته وشكله؟ ومن هنا ظهرت لى قنوات اتصال جديدة، كما كنت شديدة الاهتمام برسم صور جديدة من خلال معارض فنية حديثة مثل "الهيئة الجديدة"<sup>(٥)</sup> فى بولونيا بإيطاليا التى عرضت أعمال ساندرو شيا وفرانيسيسكو كليمنت و "الهيئة الجديدة الحرة"<sup>(٦)</sup> فى فرنسا، وقد شاهدتُ فى بريطانيا معرضاً فنياً باسم "الروح الجديدة فى الرسم" فى الأكاديمية الملكية، حيث اكتشفت أيضاً الرسام الأمريكى سى تومبلى، وبالطبع بروس ماكلين الذى كان معلماً لى فى معهد كريدون.



وفى عام ١٩٩١م، قمت بجولة فنية تُسمى "فور باى فور" برفقة إيدى تشامبر، تلك الجولة التى عُرضت خلالها أعمال الفنانين السود فى معارض ومتاحف متنوعة فى بريطانيا<sup>(٧)</sup>، وقد أدت هذه الاتصالات إلى زيادة ثقتى فى نفسى وفى فنى وفى طبيعة عملى أكثر وأكثر.

لقد بدا واضحا لى أن الأمر يتصل بحياتى وبهويتى وبكفاحى وكثير غير ذلك. فالجزائر جزء من إفريقيا، وهى جزء من الشرق الأوسط، وهى أيضا جزء من أوروبا بسبب فرنسا، ولهذا كانت تتم دعوتى إلى أى معرض فنى معاصر ذى صلة بأى من هذه الأماكن، أيا كان هذا المعرض! حيثُ اعتاد بعض القائمين على تلك المعارض أن يتصلوا بى، ويناقشوا معى الفكرة التى يدور حولها المعرض.

لقد كانت هذه المعارض الفنية بالغة الأهمية بالنسبة لى لأسباب كثيرة. منها: أننى اكتسبتُ خلالها خبرة غنية عندما تمتُ دعوتى فى عام ١٩٩٤م للاشتراك فى معرض "قوى التغيير" فى الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت هذه المشاركة والخبرة أكثر من رائعة بالنسبة لى. فحتى تلك اللحظة لم أكن أعرف الكثير عن فنّ المرأة العربية المعاصرة<sup>(٨)</sup>، لم أكن أعرف شيئا على الإطلاق عنها. لذا فقد كان أمرا غير عادى أن أشاهد هذا القدر من الأعمال الفنية المتخصصة فى هذا المجال. كما كان من الطريف أن أطلع، فى أثناء وجودى فى لندن، على أحوال العالم العربى، فلم أكن أعرف شيئا، وأنا فى الجزائر، إلا ما يجرى فى فرنسا، وقد يبدو قولى غريبا ولكن هذه هى الحقيقة. وفى عام ١٩٩٧م شاركت فى معرض "معبّر الزمان والمكان والحركة" فى الولايات المتحدة، الذى يضم أعمال عشرة من الفنانين الأفارقة المعاصرين، وكانت هذه المشاركة بالنسبة لى بمثابة فرصة جديدة لأرى مدى شمول الفن الإفريقى<sup>(٩)</sup>.



(شكل ٧-٣)

حورية نياتى "جلب المياه من النافورة ليس فيه شيء من الرومانسية"، ١٩٩١ .

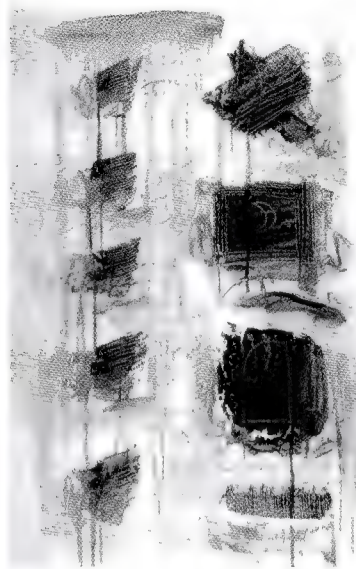
بالتأكيد تغيرت الجزائر كثيرا مثلما تغيرتُ أنا أيضا. فقد اعتدتُ على زيارة الجزائر (من حين لآخر)، وفى الزيارة الأخيرة وجدتها تجربة مؤلمة بالعودة إلى مكان عانى هذا القدر الكبير من الآلام على مرّ السنين. تقع بلدتى "خميس ميليانه" على قمة الجبال، وحتى يصل الإنسان إليها عليه أن يخترق أودية عميقة جدا، ونحن نسمى هذه الأودية بأودية الموت، بسبب ما حدث هناك إبان الحروب الأخيرة فى الجزائر، حيث قُتل عدد كبير من الناس هناك. وعلى الرغم من أنهم نصحونى بعدم فعل هذا فقد قمت بالدخول فى الوادى وزرت بلدتى، ولاحظت التغييرات فى الحال. فقد كانت مختلفة تماما،

حيث كانت منطقة صراع بين الفرنسيين والجزائريين خلال حرب الجزائر، وكانت المظاهرات فى الشوارع تُندد بالاحتلال الفرنسى، أمّا الآن فهى حرب بين الجزائريين أنفسهم. فالتاس من المنطقة نفسها والمكان نفسه يتناحرون فيما بينهم. لماذا يحدث هذا؟ إن ما يجرى يثير لدى كل صنف الأسئلة حول كيف أستطيع المساعدة؟ هل يجب على العودة إلى هناك أم أبقى هنا فى لندن؟ كانت الأسئلة كلها تدور حول موت شىء...

وفى عام ١٩٨٥م، أقمت أول معرض لى فى الجزائر. كان ذلك من أكثر التجارب فى حياتى إثارة؛ كما دُعيت إلى إقامة معرض فى بلدتى. كان أروع ما فى هذا الأمر هو طلبهم أن أختار بعض أعمال أبى، وأجعلها ضمن أعمال المعرض الفنية، وكان أمراً مؤثراً جداً، فخصصت الجزء الأول من المعرض لعرض أعمال أبى، وخصصت الجزء الثانى لأعمالى. وعند افتتاح المعرض كان هناك أطفال يغنون وموسيقى أوركسترا، ثم تبع هذا المعرض معرض آخر، ولم يُشكل عرض أعمالى فى الجزائر أى مشكلة، ولم أستشعر أيضاً الرفض أو العجز عن المشاركة بأعمالى لكونى فنانة امرأة.

ومن زاوية أخرى، كان عملى الفنى طريقة للتعامل مع بعض الآلام، لعله كان وسيلة لطرد كل المخاوف والتردد فى حياتى، وكان طريقاً للتعبير عن تجاربى باستخدام اللوحات المصنوعة من قماش القنب، ولكم شعرت بتميزى لقدرتى على فعل هذا.

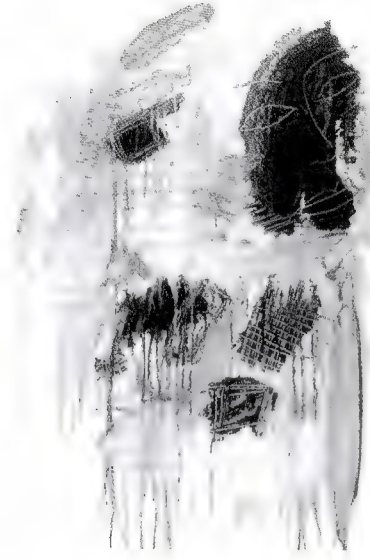
ومنذ ١٩٨٤م تقريباً، قمت برسم أعمال كثيرة مستخدمة الألوان الباستيل. إننى أعشق الألوان وكان فن الباستيل بمثابة انفجار ينابيع تخرج على الورق. رسمت سلسلة أعمال منها. وكنت فى ذلك الوقت لا أملك سوى ألوان الباستيل واللوحات، أما الوقت فلم أكن أملك الكثير منه. إذ كنت كثيرة السفر والحركة هنا وهناك، ولهذا كنت أعمل على لوحة مساحتها متر أو نصف متر مربع تقريباً حتى عام ١٩٩٣م. كما قمت بعمل الكثير من اللوحات بألوان الماء. (الشكلان ٧-٤ و ٧-٥).



(شكل ٧-٤)

حورية نياتى، "أغاني أندلسية، ١٩٩٢-٣،

ألوان ماء وحبر على الورق، ٨٠×٥٥ سم لكل منها، تفاصيل تركيب - زرياب... القصة الأخرى، ١٩٩٨ .



(شکل ۷-۵)

حورية نياتى، "أغانى أندلسية، ۱۹۹۲-۳،

ألوان ماء وحبر على الورق، ۵۵×۸۰ سم لكل منها، تفاصيل تركيب - زريب... القصة الأخرى، ۱۹۹۸ .

يمكنك ملاحظة كل الأشياء التى ألهمتنى بدءاً من أعمال ما بعد المدرسة الانطباعية، مروراً بالرسومات على الصخور الجزائرية القديمة وصولاً إلى فن الأطفال. وقد توسعت أعمالى تدريجياً، وكنت أنتهى منها بسرعة ولم أضطر مطلقاً إلى إعادة النظر فى أى عمل من أعمالى. لكن أحياناً كانت أعمالى تتعرض لبعض المشكلات. فعلى سبيل المثال: كانت الأميرة وجدان على التى تنظم معرضاً فنياً فى باريكان بلندن، قد قرأت بعض المقالات عن أعمالى وزارتني فى مرسى، وكانت إحدى أخواتي حاملاً فى هذه الفترة، فأرادت الأميرة رسم شىء عن المستقبل، فقامت برسم لوحة بعنوان "بشرى قد تحدث غداً" عام ۱۹۸۸م، تظهر فيها صورة امرأة حامل عارية.

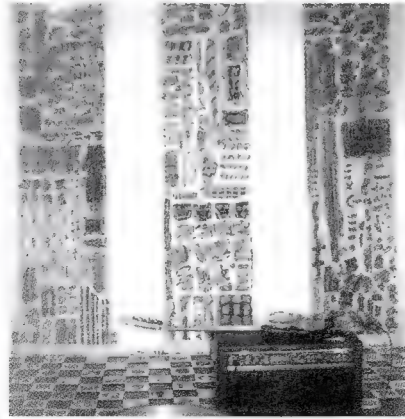


(شکل ۷-۶)

حورية نياتى، "بشرى قد تحدث غداً"، ۱۹۹۸، زيت وباستيل ۵۵×۱۱۰ سم.

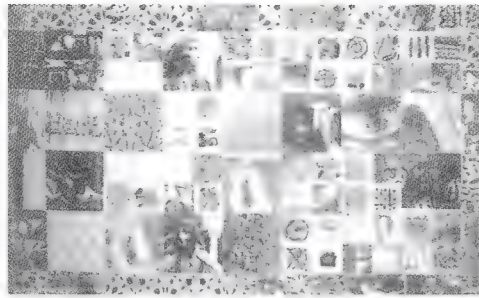
كان على الأميرة وجدان على أن تشرح أن مضمون العمل غير ملائم لمعرضٍ فنيٍّ يقام في الشرق الأوسط، ولكن لإعجابها بالعمل فقد اشترته مع عمليْن آخرين، وكانت هذه الأعمال بمثابة اللوحة الفنية الثلاثية التي أدرجت في معرض الفن المعاصر من العالم الإسلامي في جاليري كونكورس في باربيكان عام (١٠٠) ١٩٨٩م. بعدها تم عرض هذه اللوحات في الجاليري الفني الأردني.

وقد قمت مؤخراً، بالتركيز على العمل التركيبي والأدائي في زرياب... قصة أخرى.. حيث استطعت وضع كل همومي في فضاء المعارض (الشكلان ٧-٧ و ٨-٧).



(شكل ٧-٧)

حورية نياتي، "زرياب... القصة الأخرى"، ١٩٩٨-١٩٩٩ .



(شكل ٨-٧)

حورية نياتي، "زرياب... القصة الأخرى"، ١٩٩٨ .



## الهوامش

(١) بول سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦ م) رسّام فرنسي، من المدرسة الانطباعية، مارس تصوير المشاهد الطبيعية. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوُحُوشية، التكعيبية، التجريدية). ويمكن أن نعتبر أن سيزان أب للفن الحديث، وذلك لأن أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث، حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين. (المترجمة)

(٢) تم تدريب نيّاتي على يدى سليمان هنى في الجزائر، وأدت أغاني زرياب باللغة العربية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر.

(٣) Five Black Women, Africa Center, London (September - October 1983) was important for foregrounding the work of black women artists in Britain and included Sonia Boyce, Lubaina Himid, Claudette Johnson and Veronica Ryan, Niati was also one of the 15 artists included in Black Women Time Now, orgnized by Himid at Battersea Arts Center, London (29November - 4 December 1983). See Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds). Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970 - 1985, London: Pandora, 1987. pp 64-68 and pp 258-259.

(٤) للمزيد من النقاش حول تركيبات الفنية نيّاتي وعروضها، انظر صلاح حسن: - The Installation of Houria Niati, NKA, Journal of Contemporary African Art, Fall/ Winter. 1995, pp 50 -55; Todd Porterfield, Western Views of Oriental Women in Modern Painting and Photography in Nashashibi, Salwa Mikdadi (ed). Forces of Change, Artists of the Arab World, 1994, pp58-71; Lloyd, Fran (ed). Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present, 1999 and Lloyd, Fran, Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "self": Houria Niati and Zinab Sedira, Journal of Algerian Studies, London, March 2000.

(٥) New Figuration in Bologna.

(٦) La Nouvelle Figuration Libre in France.

(٧) جمع معرض ٤ × ٤ تجهيزات فنية لست عشرة فنانة لمجموعات شكلت أربعة معارض فنية مختلفة المساحات: عرضت نيّاتي مع ميرال شاهين ورجاء شير وليزي ساندرسون في متحف هاريس، بيرستون في الثامن من سبتمبر وحتى السابع عشر من أكتوبر عام ١٩٩١.

(٨) قامت الفنانة سلوى ميكادى نيشاشبى بتنظيم هذا المعرض المتميز، وهو عمل يتضمن سبعين فنانة عربية جئن من إحدى وعشرين دولة. وتم فتح معرض قوى التغيير، فنانات عربيات من العالم العربي، في فبراير عام ١٩٩٢ في المتحف القومي للمرأة والفنون في واشنطن وجمال هذا المعرض الولايات المتحدة حتى عام ١٩٩٥.

(٩) Curated by Ola Oguibe, Cross/ing: Time. Space. Movement opened at the Contemporary Art Museum, Florida, in September 1997 and subsequently travelled to Santa Monica, California in 1998 and Indianapolis Museum of Art, Indiana in 1999.

(١٠) انظر وجدان على "الفن المعاصر من العالم الإسلامي" - لندن، إسكريبون للنشر، عمان: الجمعية الملكية للفنون الجميلة، ١٩٨٩.



**إعادة تخليق أنفسنا:**  
**الفن والذكريات والماديات**  
**لوحات ملونة**

**فران لويد**











سعدہ جورج، "اليوم سأسلخ جلدي": تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل





١ - ليليان كرنوك، الأسود والأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائط على قماش القنب ، ٦٩×٧٥ سم  
سعدده جورج، اليوم سأسلخ جلدي: تقطيع وتذكرة ١٩٩٨ - تفاصيل تركيب بالحجم الطبيعي



٢ - ليليان كرونوك، بدون عنوان، ١٩٩٨

أكليرك على قماش القنب، واحدة من ثلاث لوحات لكل منها ٦١×١٦٨ سم

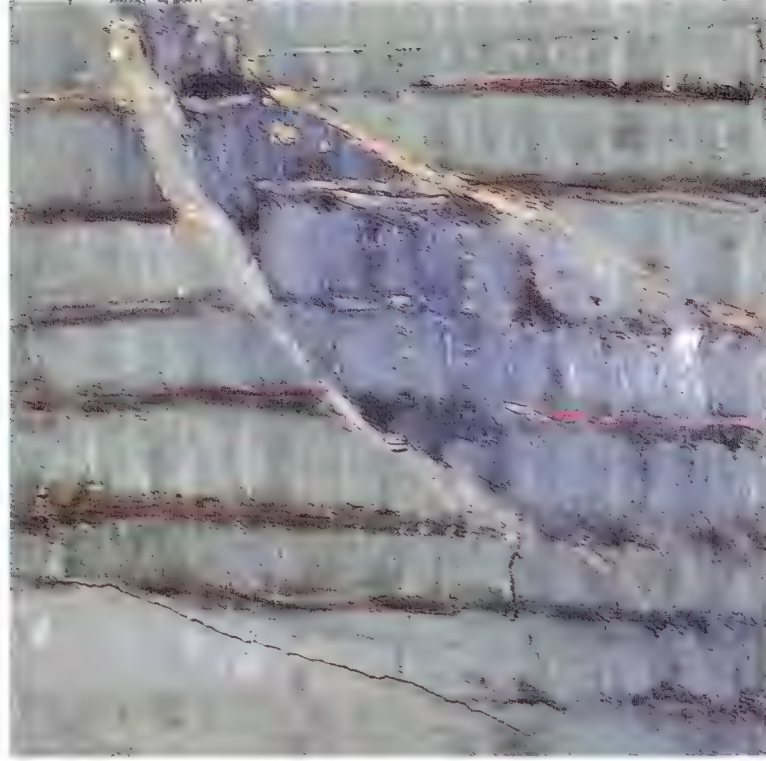




٣ - ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج، ١٨٠ × ٣٦٠ سم، نموذج للنحت الشعبى



٤ - دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، زيت على ثلاث لوحات من قماش القنب مقاس ٤٥٥ × ١٥٠ سم



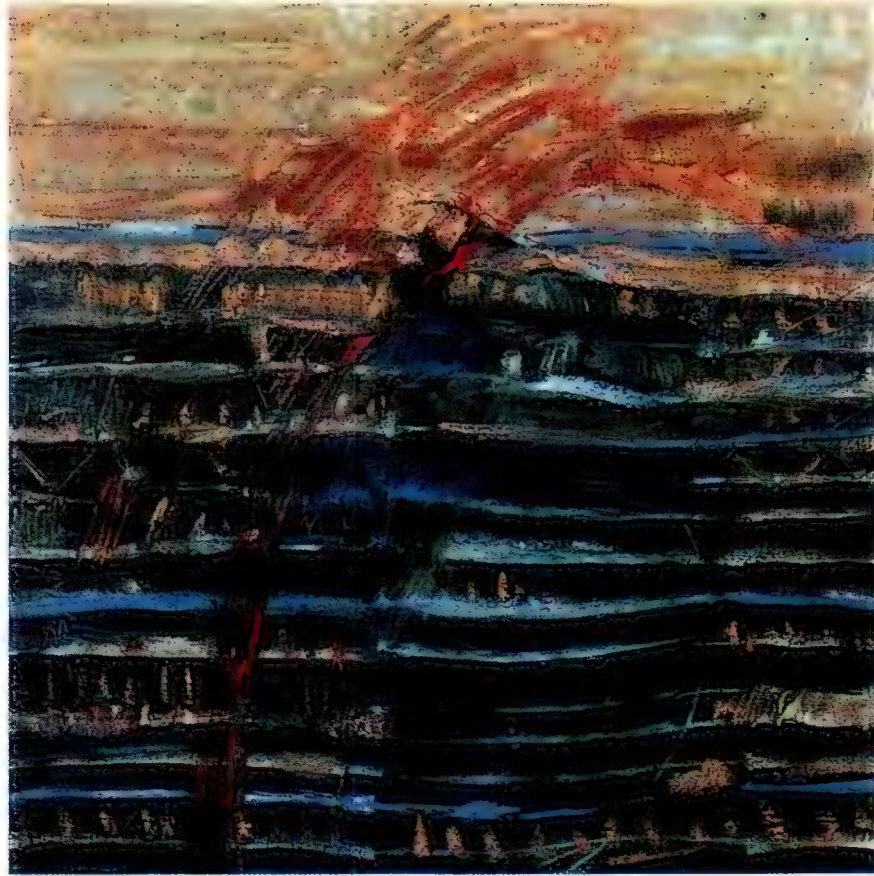
٥ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



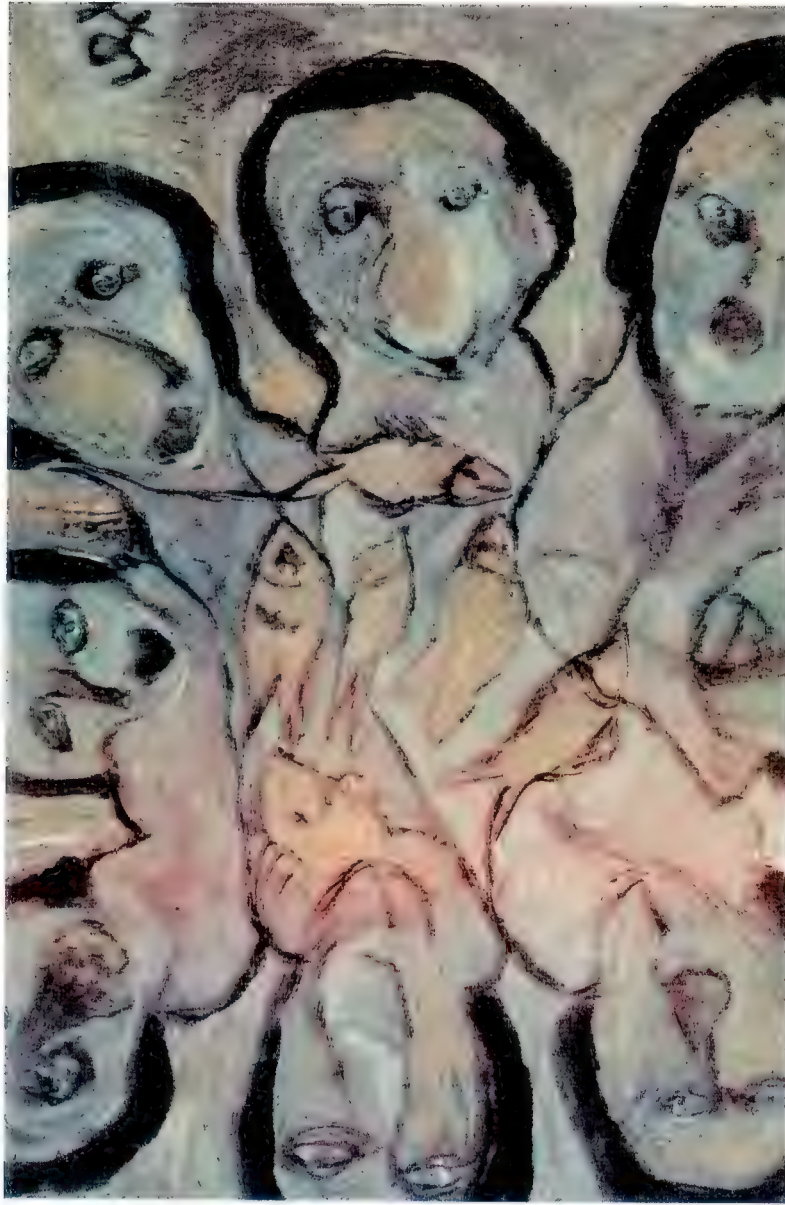


٦ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم





٧ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



٨ - كماله إبراهيم إسحاق، تأملات على طاولة العشاء، ١٩٩٨، أكرليك وجبر ملون على الورق، ٤٠×٥٠ سم



٩ - كمال إبراهيم إسحاق، صور في كورات كريستالية، ١٩٩٨، زيت على لوحة من قماش القنب مقاس، ١٧٥×١٧٥سم.  
 "اللوحات الكبيرة عادة ما تكون لوحة تجريدية رمزية مستوحاة من القصص الإفريقية القديمة التي اعتدت سماعها  
 عندما كنت صغيرة.. فقد كان تقليد حكي القصص الإفريقية مهماً بالنسبة لعملي وتعد الميثولوجيا الإفريقية مصدر  
 إلهامي الخاص"

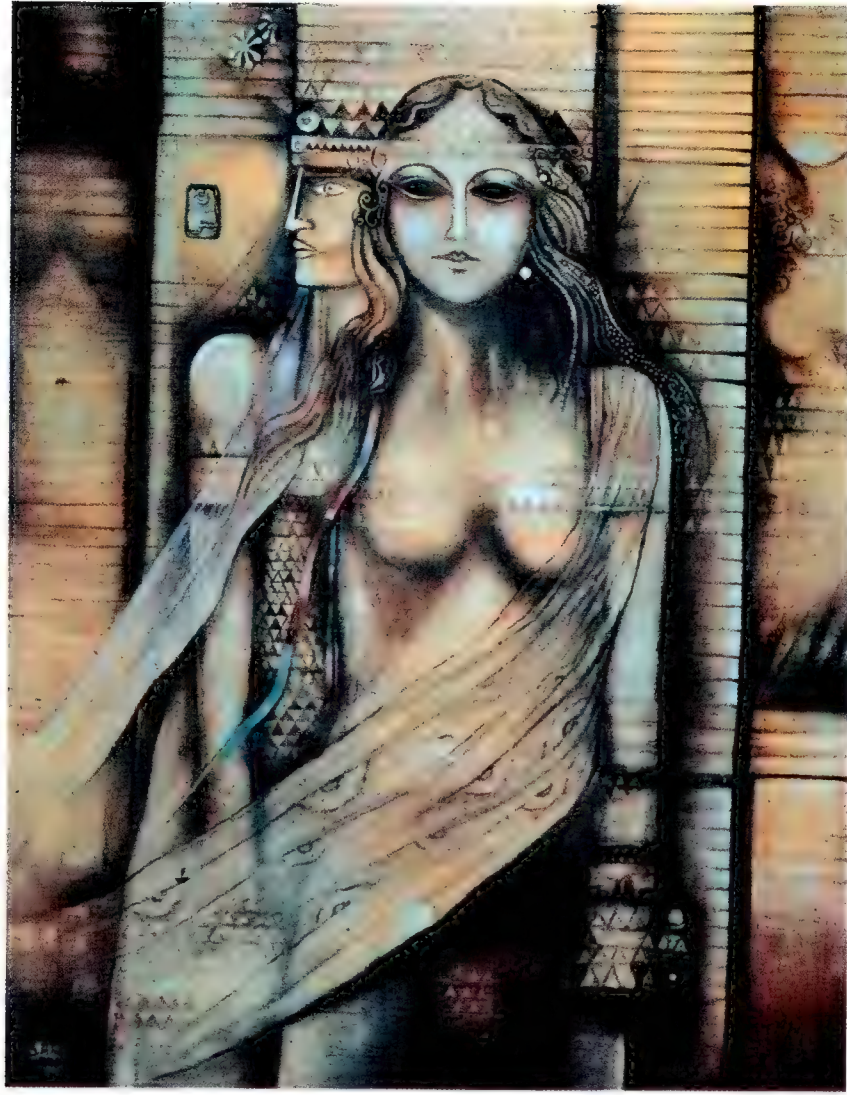
كمال إبراهيم إسحاق، مولودة عام ١٩٣٩ - السودان





١٠ - بتول الفككي، المدينة المغلقة، ١٩٩٧، زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٨٠سم





١١ - بتول الفيكيكي، ١٩٩٧، زيت على القماش، ١٠٠×١٢٠سم

"لأكثر من ثلاثين عاماً وأنا أحاول تقديم أعمال فنية تجسد شخصيتي ووجهات نظري الفنية للعالم من حولي... تنصب أعمالي الفنية حول الرغبة والفقد، والبعد والقرب والذكريات والأمال"

بتول الفيكيكي المولودة في العراق عام ١٩٤٢



١٢ - بتول الفكيكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملونين، من معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر"، الموقع والأداء - بتشانجر، قصر وجاليري، لندن، من يوليو - أغسطس، ١٩٩٩-٩٤



١٣ - بتول الفكيكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩ (تفاصيل)





١٤ - لیلی کواش، مجسم سداسی ١١، ١٩٩٧، وسائط متعددة: اُکلیک وکولاج وطلاء باألینا علی ترکیب خشبی و بلاستیک مقوی، بأبعاد ٤٣×٤٣×٤٣سم

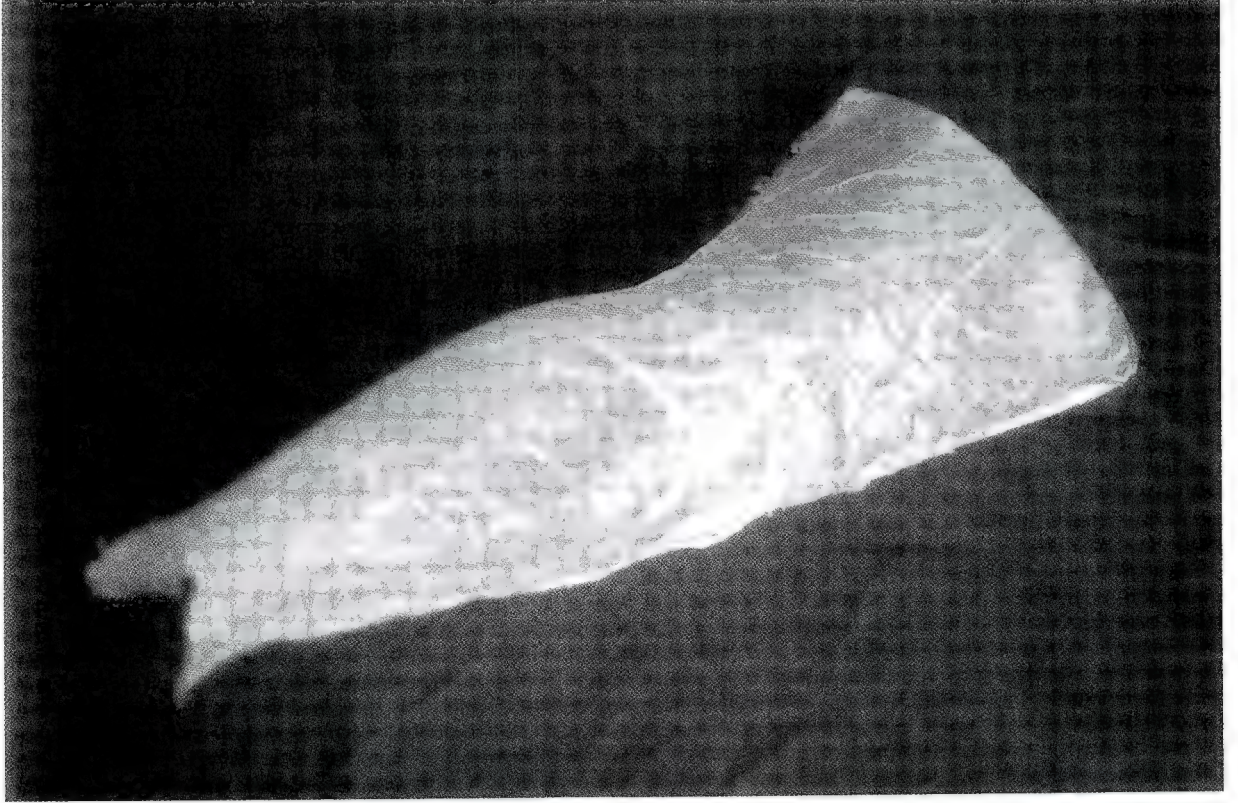




١٥ - ليلي كواش، سبعة أعمدة، رقم ٣، ١٩٩٧، أكليريك، كولاج، طلاء بالمينا على تركيب خشبي، ٣٠×١٥×١٠سم  
 "باستخدام عدة طبقات من الرسم وقطع الكولاج والأنسجة الثقيلة وملابس خفيفة، حاولت تجميع فترات متفرقة  
 من الزمن لأجد المكان الذي يتشابك فيه الماضي مع الحاضر، حيث تتساقط حدود البلدان والمسافات. والكانافا  
 هنا هي نقطة تلاقي كل هذه الأشياء"



١٦ - سعدة جورج، اليوم سأسلخ جلدي، تفكیک وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعي



١٧ - سعدده جورج، اليوم سأسلخ جلدی، تفكیک وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعي

”عملي هو إشادة لكل من عايشوا تجربة ”الآخر“ الأليمة، من راحوا فريسة لصراع الهوية أو الهويات، من عاشوا الضياع  
... والعزلة.. تعود أصول عملي لرحلتي الشخصية.. قدومي.. مزاولتي.. إنجازي“

سعدده جورج، مولودة في العراق عام ١٩٥٠، ونشأت في لبنان





١٨ - ليلي الشوا، أبناء السلام، ١٩٩٢-٩٥، طباعة على الحرير، ٢٣٠×١٠٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة لعشرة أجزاء مطبوعة على الحرير

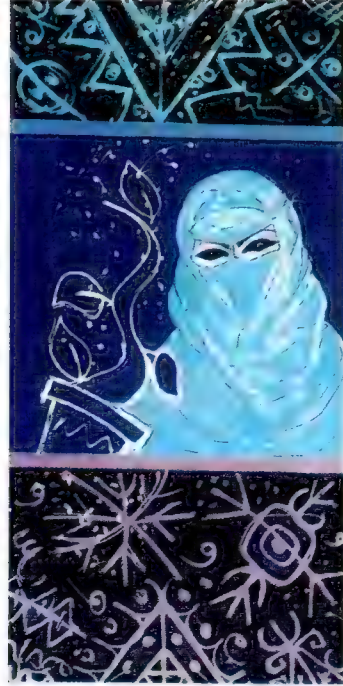




١٩ - ليلي الشوا، أبناء الحرب، ١٩٩٢-٩٥، طباعة على الحرير، ٢٣٠×١٠٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة - من عشرة أجزاء مطبوعة على الحرير

"الأرض والجسد مترابطان ويحملان جراحاً لمختلف صنوف الغزو"

ليلي الشوا، مولودة في غزة عام ١٩٤٠، فلسطين



٢٠ - ثريا البقسى، أحلام زرقاء، ١٩٩٨، أكليريك وقناع من الصمغ على قماش القنب، ١٢٠×١٦٠سم لكل قطعة

"هويتى كامرأة من دولة عربية وفنانة من الكويت على الوجه الخصوص، وأيضاً إرثى الثقافى أمور مهمة بالنسبة لى... وبخاصة عندما نضع فى اعتبارنا الجدل الذى دار مؤخراً حول حرية المرأة. فالآراء التى طرحت حول ما يجب على المرأة فعله من عدمه لا حصر لها".

ثرىا البقسى، المولودة عام ١٩٥٣ فى الكويت

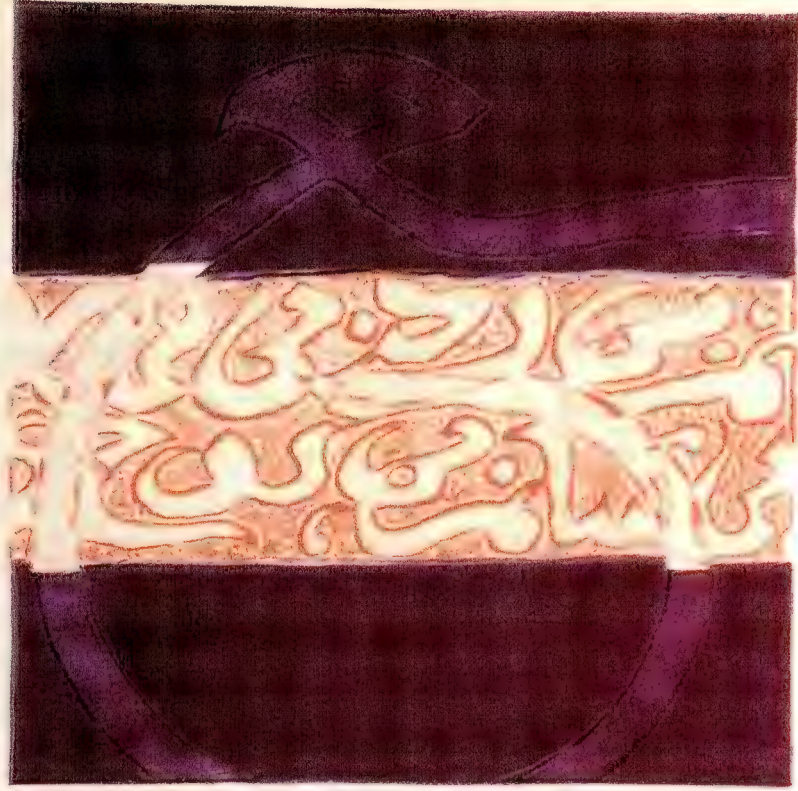




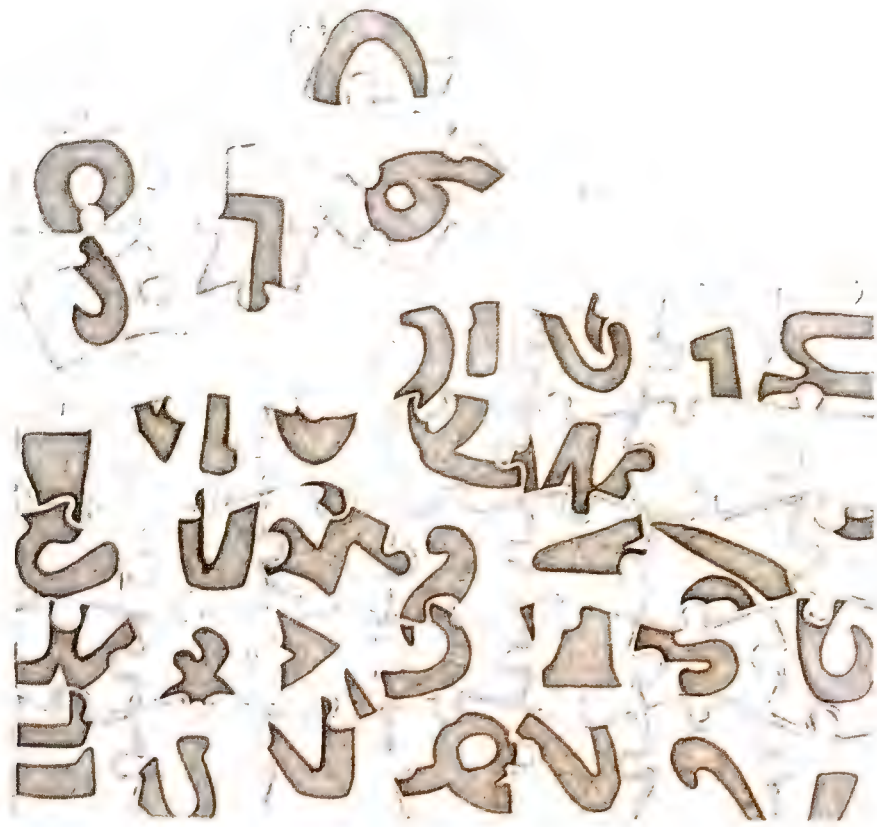


٢٢ - ميسلون فرج، أنية البركة، ١٩٩٤، وعاء خزفي أبيض بطلاء ذهبي بارتفاع ٣٠ سم.  
"لكي أسجل أو أحفظ جزءاً من تاريخي أو بالأحرى من تاريخ العالم... على أن أبداع أو أعيد الإبداع"  
ميسلون فرج، مولودة عام ١٩٥٥ في كاليفورنيا بالولايات المتحدة، وتلت تعليمها في العراق





٢٣ - ريما فرح، أزرق وذهب، ١٩٩٧، نقش على مركب من الصليب والصوان، ٥٥ × ٥٥ سم



٢٤ - ريما فرح، النشر بمنشار المنحنيات، ١٩٩٤، نقش، ٦٧,٥×٦٧,٥ سم

"ترى عيون طفولتي الحروف كأشياء مبهمه، مقطعة في شكل حجارة ومثقوبة على قطعة من الجلد مطلية بالذهب والشمع أو محبرة على قصاصة من الجلد الرقيق أو الحرير، فقد شعرت بالحاجة إلى استعادة الذكريات المراوغة... فعملية إعادة الاستكشاف جارية..."

ريما فرح، مولودة عام ١٩٥٥، في الأردن



٢٥ - نجاه مكى، بدون عنوان ١، ١٩٩٨، وسائط متنوعة وألوان زيتية على الورق، ٩٥×١٢٨ سم





٢٦ - نجاه مكى، دون عنوان ٢، ١٩٩٨، وسائط متنوعة وزيت على الورق، ٩٥×١٢٨ سم  
"يرتبط عطر هاتين المادتين (الزعفران والحنة) المخلطتين معا جيدا بذكريات حميمة لطفولتى"  
نجاه مكى، مولودة عام ١٩٥٦، دبی - الإمارات العربية، وتدربت على الفن فى مصر





٢٧ - زينب سديرة، الشاهد الصامت، ١٩٩٥، صور فوتوغرافية أسود وأبيض، مخاطة معا، ٤٠ × ١٨٠ سم



٢٨ - زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، رقم ٢ (تفاصيل)، ١٩٩٦، تركيب من صور فوتوغرافية ملونة ووشاح صنعتته وارثته الفنانة، جاليرى الفن الحديث، جلاسجو

"إذا! إنه من خلال الإدراك حيث تطفو الذكريات على السطح، تتأكد فرديتى على الدوام ويتكيف وجودى فى المجتمع الفرنسى المعاصر، وأيضا فى أثناء هجرتى لبريطانيا، وبجعل هذه المرحلة مرئية تم رسم خطط مبتكرة للذاتية من خلال الصور والتأملات والمخيلات والكلمات".

زينب سديرة، مولودة عام ١٩٦٣، فى الجزائر الفرنسية



٢٩ - زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



٣٠ - جنان العيني، بعد عدن، ١٩٩٥، تركيب (تفاصيل)

"كان اهتمامي بالاستشراق نقطة البداية لرحلة طويلة من التأمل لخلفيتي الثقافية العربية التي سبق ولفظتها بمجرد وصولي  
بريطانيا، لكن حرب الخليج وضعتني عنوة وجها لوجه مع قضية هويتي الثقافية"

جنان العيني، مولودة عام ١٩٦٦، في العراق من أم إيرلندية





٣١ - جنان العيني، بلا عنوان، (مشروع الحُجُب)، ١٩٩٧، صورة أسود وأبيض، الجزء الثاني من تركيب يتكون من

زوجين، ١٨٠×٢٠ سم لكل منهما



٣٢ - جنان العيني، همسات صينية، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



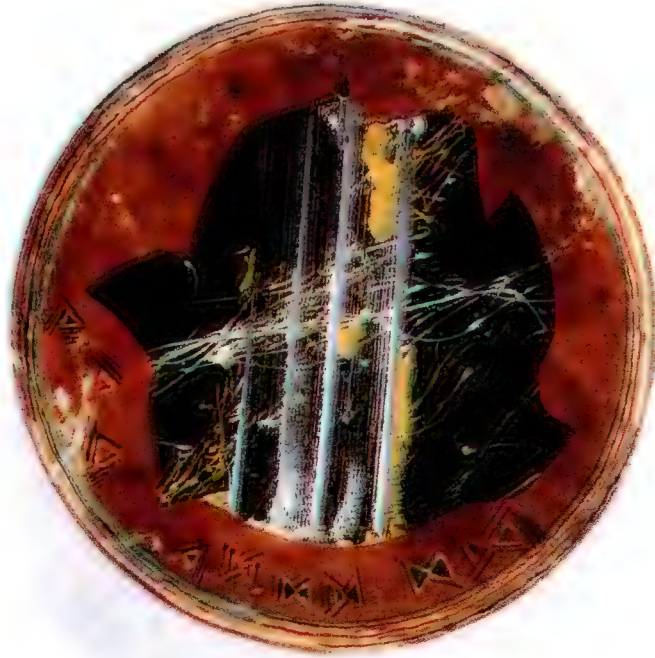
٣٣ - مى غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بأبعاد مختلفة





٣٤ - مى غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بأبعاد مختلفة





٣٥ - وفاء الهضيبي، مكناس ١، ١٩٩٨، وسائط متعددة، خيط وتلوين على لوحة من الجلد المشدود، نصف قطر ٦٥ سم  
"بدأت عملي بأشياء بسيطة وعادية من مستلزمات الحياة اليومية في المغرب منها ورق التغليف والملابس والمسامير والخيط والصوف والشمع... فنحن عادة ما نحزم الأشياء معاً ونعلقها أو نستخدم خيوط خاصة لأغطية أوسدتنا التي تبقى بعيداً عن الأعين والخيوط تشبه خيوط المجتمع التي تتفكك مع الزمن، ولكنها تحجب وتفضح هذا التاريخ أيضاً"

وفاء الحديدي، مولودة عام ١٩٦٦، في المغرب



٣٦ - سليمان منصور، جامعو الزيتون، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم



٣٧ - سعيد حلمي، جامع الزيتون، ١٩٩٣، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٧٠×١٥٠ سم





٣٨ - سليمان منصور، القرية تستيقظ، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١١٠ سم



٣٩ - نبيل عناني، القرية الفلسطينية، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠ × ٨٠ سم



٤٠ - نبيل عناني، القرية الفلسطينية، ١٩٨٩، ألوان ماء، ٤٠×٦٠ سم





٤١ - طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩، وسائط متعددة، ١٠٠×٨٠ سم





٤٢ - عبد المطلب البيان، الحصاد، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم



٤٣ - على الأصهب، برغم الألم، ١٩٨٤، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٥٠ سم



٤٤ - نبيل عناني، الأمومة، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم





٤٥ - هشام كلوب، من الانتفاضة، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×١٠٠ سم



٤٦ - جواد المالحى، بداية النهاية، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٢٠×٣٠٠ سم



٤٧ - هشام كلوب، أبناء المخيم، ١٩٨٧، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×١٠٠ سم





٤٨ - فايز الحسن، عرس الشهيد، ١٩٩٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٥٤ سم



٤٩ - محمد أبوسنة، عروس الانتفاضة، ١٩٨٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٤×٥٥ سم



٥٠ - جواد المالحى، العروس، ١٩٩٠، وسائط متعددة، ١٨٠×١٤٠ سم





٥١ - خليل رباح، رحم، ١٩٩٧، وسائط متعددة، شنطة سفر، كرسي وأربطة، ١٢٠ سم

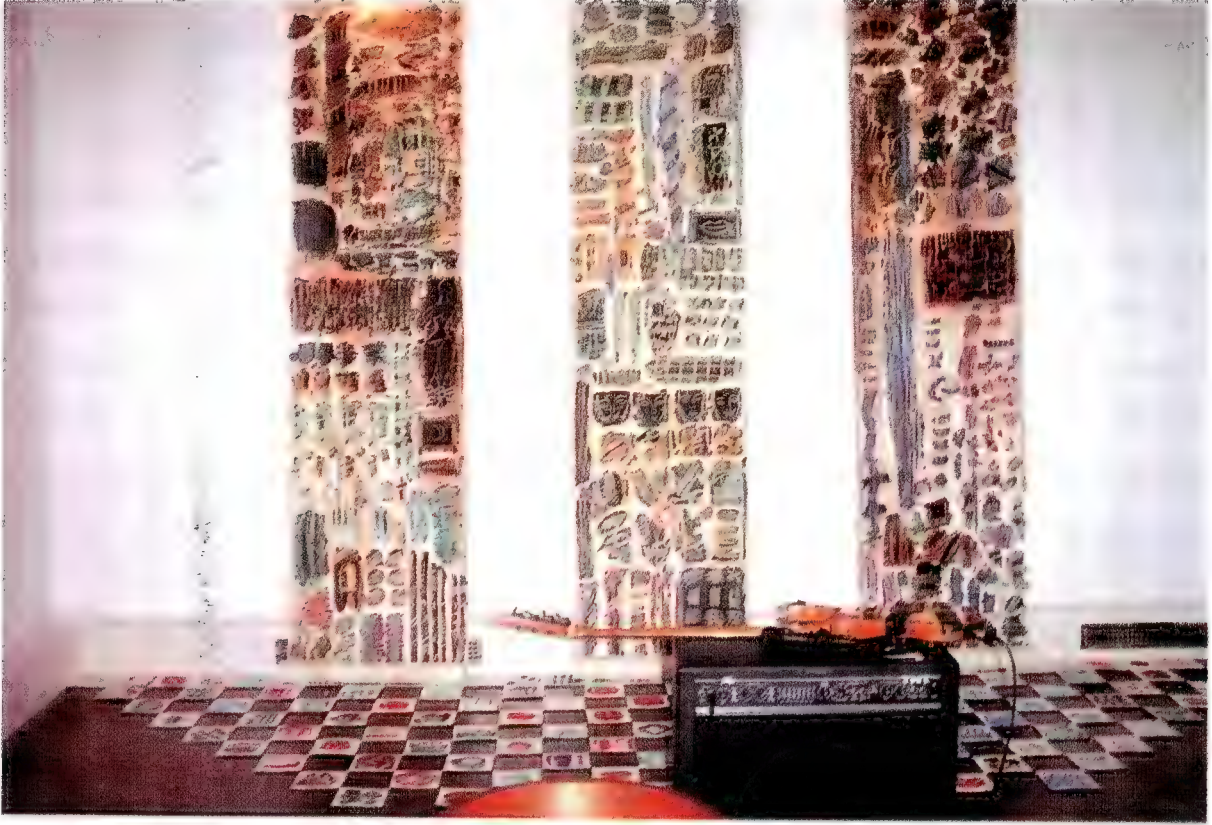


٥٢ - حورية نياتي، "لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا - نساء جزائريات)، ١٩٨٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٢٧٠×١٨٨ سم، جزء من تركيب "لا للتعذيب"، ١٩٨٢-٩٣



٥٣ - حورية نياتى " جلب المياه من النافورة ليس به شىء من الرومانسية"، ١٩٩١، تركيب: رسم على الورق، تكبير  
لبطاقات بريدية استعمارية، أباريق ماء، تسجيل صوتى، أبعاد متنوعة





٥٤ - حورية نياتى، زياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣ يوليو، ١٩٩٩



٥٥ - حورية نياتى، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣ يوليو، ١٩٩٩.

الصفحة المقابلة، كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، آند جاليرى، ١٩٩٩





كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، أند جاليري، ١٩٩٩.



## تخليق ذواتنا: الفن والذكريات والماديات<sup>(١)</sup>

### فران لويد

إنّ الكتابات والصور التي سبقت هذه المقالة تعود إلى خمسة أجيال من الفنانين العربيات، اللاتي ينتمين إلى ثمانى دول متفرقة، من ثلاث قارات مختلفة، كذلك فإنهنّ يُمثّلن أجيالا مختلفة وجغرافيات متنوعة. قد يبدو أنهنّ مختلفات، ولكنهنّ جميعاً تطرّقن إلى موضوع واحد وهو تعريف الهوية، الهوية التي تُعدّ انتماءً ثقافياً ومكانياً، والهوية كنوع اجتماعى، الهوية من منظور الفنانة والنازحة والغائبة، الهوية باعتبارها مواعة أو إعادة مواعة، والأهم، الهوية على اعتبار أنها شىء دائم التغيير. فالفنانات يتميزن بهوياتهنّ المُشكّلة أو المُعاد تشكيلها على الدوام، سواء داخل البلدان العربية أو فى بلدان المهجر أو كليهما.

فى قلب تلك الكلمات وهذه الصور نلمس أهمية الذاكرة: الذاكرة باعتبارها سيرة شخصية أو ثقافية، ذاكرة الأشياء، والذاكرة باعتبارها جزءاً من عملية تشكيل المعنى المُقدم من خلال العمل الفنى. قد لا يكون هذا غريباً حيث إنه بالذاكرة نكتشف أين نحن من خلال تاريخنا وتجاربنا على المستوى الشخصى والجماعى.

وأرغب من خلال مقالتي هذه النظر إلى العمل الفنى على أنه بؤرة يمكن من خلالها إعادة مواعة الهوية وميلادها، كما أوضح أهمية الذاكرة ودور الماديات من حولنا فى هذه المواعة بالنسبة إلى كل من المبدع والمتلقى. وأريد- عند محاذاة الذكريات بالماديات - أو وضعهما فى قالب واحد- التوصل إلى الطريقة التى نكتشف بها أن الذكريات مثلها مثل الهويات لها أجسام تجسدها.

إننى أرى أن الذكريات تتجسد وتتولد من خلال تفاعل ذات الفنان مع عمله، ويتفاعل ذات المتلقى هو الآخر مع العمل الفنى والتحامه به، وإن كان بطرق مختلفة ومباغطة تماماً.

وقد تأثر أسلوبى بأحدث ما كُتب فى الذاتيات والهويات واستند إلى مجموعة واسعة من العلوم والأساليب المختلفة، وأثرت فيه كذلك اهتماماتى القديمة بمواعة المعانى بالنسبة إلى الأعمال الفنية وبواضيع هذه المعانى<sup>(٢)</sup>. وإنه ليتضح فى صلب هذه الاهتمامات التركيز على الطبيعة التفاعلية لعملية الالتحام بين العمل والفنان وبين العمل والمشاهد أو الجمهور القارئ للأحداث عند أى لحظة معينة. والمعنى أو المعانى التى يطرحها العمل لا تنتظر من يأتى ليكتشفها بل هى موجودة باعتبارها جزءاً من هذا الالتحام (أو التفاعل بين الذات)، وهى ليست معانى ثابتة، أو حقائق كونية تتسم بالموضوعية. بل تُستحدث المعانى أو يُعاد استحداثها من خلال نوات متجسدة مثّلت هذه المعانى، أو نوات متجسدة شاهدهت هذه المعانى متجسدة أمامها، من خلال عملية تلاقى خطوط متشابكة من النوع الاجتماعى والطبقة والعرق ونوع الجنس والجغرافيات فى لحظات تاريخية محددة ومن خلال مواضع معينة. وتعدّ الذاكرة وكلّ ما ينتج عنها جزءاً جوهرياً من أعمال التفاعل بين الذات وأعمال الأداء هذه التى تشكل المعنى<sup>(٣)</sup>.

وهذه المقالة ما هي إلا خلاصة لإعادة النظر فى الأعمال المقدمة ضمن معرض الحوار المعاصر، فى جاليرى برونائى، مُستضيئة فيها بما سبق أن كتبته عن فن المرأة العربية المعاصرة، وبما أعرفه بالفعل عن الفنانين. وما أدهشنى حقاً حين عاودت تأملُ (العبارات المصاحبة للوحات الملونة المرفقة) مدى أهمية الذاكرة بالنسبة للفنانين أصحاب هذه اللوحات وأيضاً بالنسبة لى من منظورٍ مغايرٍ نتج من عملية التحامى بالعمل الفنى.

وبعيداً عن طبيعة كون الذاكرة شىء يتعامل مع الماضى، ويتصل به، فإنها كيان حى مُتفاعل، وجزءٌ من ديناميات الإدراك، المتعالقّة بنقاط التماهى المتعددة والعملية المستمرة لخلق المعنى. أضف لهذا، فقد بدا واضحاً أن مشروع عرض الأعمال الفنية وتوفير إطار عمل لها يعدُّ برُمته جزءاً من مشروع الذاكرة المتشابكة، لاستحضار ما تمّ نسيانه (أو قمعه أو تنميته) أمام العين، فى سياق: الفن الغربى وبريطانيا ما بعد الاستعمار على وجه التحديد.

وفى أثناء كتابة هذه المقالة استشعرت أننى بصدد قضية هائلة الحجم، شائكة ومراوغة فى آن واحد. فبرغم تنوع الاصطلاحات نجد أن كل فرع من فروع العلم والثقافة له مفرداته الخاصة عند تناول تعريف الذاكرة ناهيك عن أن الذاكرة نفسها شىء غير مادى. وعادة ما تتوصل جسماً ما أو ذاتٍ محسوسة لتظهر فيهما، الأمر الذى يجعلها أكثر عرضة للتغيير لاسيما حين يتغير الحقل المعرفى المعنى بتناولها. والذاكرة تصبح بالنسبة لنا حقيقة عندما نعيشها، ولكنها ليست شيئاً قائماً بذاته. وتعدُّ الذاكرة المطمورة فى نسيجٍ مُعقّدٍ من التشكيلات الذهنية والمادية المتغيرة - جزءاً من عملية معيشة ومعرفة موقعنا فى العالم. كما أن هناك صلة وثيقة بين الذاكرة والإدراك، تلك الصلة هى التى تحدد - بوعى أو بدون وعى - كيفية رؤيتنا للآخرين ولأنفسنا (برغباتنا ومخاوفنا)، وتُحدّد بالتالى نظرتنا للماضى والحاضر فى الزمان والمكان الحاليين.

تشهد الألفية الجديدة اهتماماً بالغاً بقضايا الذاكرة والنسيان؛ حيث ركزت معظم الكتابات الحديثة على قضايا متصلة بمختلف الصور التى تنطبع فى الذاكرة العامة والخاصة، أو القومية والجماعية (لاسيما تلك المتصلة بالآثار الصادمة المحرقة). وكذا آثار التكنولوجيا الحديثة على الذاكرة الإنسانية، والتجارب التفكيكية المصاحبة للحياة المعاصرة<sup>(٤)</sup>.

وبالقدر ذاته بدأت تثور عدة أسئلة حول آلية عمل الذاكرة بالنسبة للأشياء المادية والفراغات الخاصة والعامة للمتاحف والمنازل، ومن خلال هذا العمل البحثى البارز سأركز بشكل خاص على كيف يمكن للأعمال الفنية، وبخاصة التى تأخذ أشكالاً ملموسة أن تؤثر علينا باعتبارنا ذوات مجسدة<sup>(٥)</sup>.

ومثلما لاحظ "ماريوس كوينت" فإن الاهتمام المتزايد بالذاكرة، والذى يتجلى فى الفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية "مدينٌ بالكثير لنقد ما بعد الحداثة الموجه لفكرة التاريخ ذاتها، التى طالما ارتكن إليها الفكر الغربى"<sup>(٦)</sup>.

لم يعد يُنظر إلى التاريخ باعتباره تسجيلاً محايداً موضوعياً للماضى، فقد ثبت أن صنع التاريخ عملية منحازة مُجحفة وانتقائية، وعادة ما تؤدى النظريات الشمولية أو العالمية للتاريخ إلى تفكك تضافر العرق والطبقة والنوع الاجتماعى والجنسانية والجغرافيا<sup>(٧)</sup>.

وقد أمدنا التركيز على خصوصيات التجارب القائمة فى مكان بعينه، والمعبر عنها بالذاكرة - بوسيلة جبارة لاسترداد الرؤية التاريخية وإعادة استكشافها وإصلاحها، على المستوى الشخصى والجماعى، بالنسبة للفئات اللاتى كن من قبل مهمشات ومحرومات من حقوقهن سابقاً<sup>(٨)</sup>.

وبالنسبة للكاتب الألماني اليهودي، والتر بنيامين<sup>(٩)</sup> الذى كانت له بصمته المتميزة على التفكير فى هذا المجال فإن "معنى الإفصاح عن الماضى تاريخياً هو الإمساك بالذاكرة باعتبارها صورة تومض عند لحظة الخطر"<sup>(١٠)</sup>.

وتبين لنا القصص التاريخية الحديثة من المهجر الأسود أو تاريخ النساء بوضوح كيف مكنت عملية إعادة اكتشاف الماضى التاريخى، مثلاً، من خلال إعادة تحديد وضع التقاليد الشفهية أو كتابة السير الذاتية التى كانت مضمومة من قبل، الأفراد والجماعات من أن يُصبحوا ذوات فاعلة فى الثقافة بدلاً من جعلهم محطاً للحذف والفقد<sup>(١١)</sup>.

وكما ذكرت من قبل، فإن إعادة كتابة التاريخ هذه تعدُّ جزءاً من مشروع لتناول فن المرأة العربية، فى ضوء أن سير المرأة العربية وتجاربها جعلاً منها ذاتاً فعالة فى العالم المعاصر، بعدما كانت تجارب المرأة والفنانات، سواء فى البلدان العربية أو فى المهجر موضع إغفال محجف. أود أن أستطرد قليلاً بشأن الذاكرة قبل أن أناقش سمات الطرق التى تتمكن من خلالها المرأة العربية من تجسيد وتمثيل الهويات فى عملها، وما الدور الذى يمكن أن تلعبه الذاكرة. (شكل ٨-١).



(شكل ٨-١)

حورية نياتى، زياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣ يوليو، ١٩٩٩

ماذا نعنى عندما نتحدث عن ذاكرتنا؟ وما معنى أن نتذكر؟ أعتقد أننا عادة ما نربط الذاكرة بالماضى طبقاً للمفهوم الخطى للزمن، والذى يفصل بين الماضى والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل. وإذا تساءلنا متى تنشط الذاكرة، فإن الإجابة أنها دائماً ما تتجسد فجأة فى الحاضر. وعلى الرغم من وجود علاقة بين الذاكرة والماضى فإنها تنشأ فى الحاضر ربما استجابة أو رفضاً لتجربة أو حدث ما فى الحاضر أو متأثرة بمجريات الأحداث من حولنا. وللتوضيح أكثر فإن الذكريات التى تمثل جزءاً جوهرياً من هويتنا الثقافية ليست عنصراً ساكناً يقبع فى الماضى نكتشفه ونستنسخه. بل تتجسد الذكريات فى الحاضر مستترة على أنها جزء من مواظمتنا الدائمة لهوياتنا المتعارضة من خلال معاشاتنا لتجربة حاضرة. وترتبط الذاكرة أيضاً بالعقل، أو بالعملية الذهنية التى كانت حتى فترة قريبة منفصلة عن مادية الجسد: مظهر مشترك للفكرة الغربية الشائعة لثنائية العقل والجسد. ومع هذا فإن تجربة الذاكرة مخالفة تماماً لهذا. فقد تستحوذ الذاكرة على مادية الجسد الذى تنشأ فيه ولا يمكن أن تنفصل عنه.



ونادراً ما تكون الذاكرة لحظة مباشرة للتفكير، بل إنها تنطوى على الرؤية والصوت والإحساس واللمس والتذوق والشم بتوليفات متنوعة. والذاكرة فى الواقع - كما اعتدنا القول- قد تطلق عنانها من معظم هذه العوامل الحسية السالف ذكرها وليس من خلال التفكير الذى يعنى ضمناً ذكريات شفوية وغير شفوية؛ لأن الذكريات ربما تنظم فى الجسد، كما تنظم فى العمليات الذهنية<sup>(١٢)</sup>.

وهذه "الحالية" للذاكرة التى تعمل عبّر الزمان والمكان (من خلال المواقع التى شهدت هذه التاريخ)، ومن خلال التداخلات المادية والذهنية المعقدة التى تشكل الذاكرة، هى التى جعلت اعتبار الذاكرة، جزءاً من الذاتيات المجسدة، مسألة ملحة وضرورية.

وعلى الرغم من كل ما كتب مؤخرًا، بشأن الطبيعة المتجزئة والعارضة لذاتية وهوية ما بعد الحداثة فلقد أوجدنا لأنفسنا مكاناً ووجدنا فى مكان ما، وإن كان مؤقتاً، من خلال سيرنا وهوياتنا وتجاربنا المجسدة، والتى تبدو فى الغالب معارضة لبعضها البعض فى العالم، والذاكرة هى الرابط لكل هذا بطرق مختلفة وفى أزمنة متباينة. وكما قال "فيكتور بورجين": فإن الأمر الحاسم هو أن "الهوية لا تشير إلى المكان فحسب، بل تعنى كذلك الفترة والتاريخ. والهوية المُفتقدة ليست ضائعة مكانياً فقط، بل ضائعة زمانياً أيضاً"<sup>(١٣)</sup>.

والذاكرة (مثل الهويات التى تساعد على تشكيلها) متعددة ومستمرة ومتقطعة. وعلى المستوى اليومي من الواضح أن الذاكرة جزء جوهري من حياتنا. فهى تساعدنا على الإلمام بأبسط الحوارات وأداء الأعمال فى الوقت المناسب، وتعطينا فرصة لاستحضار أحداث وموضوعات وأفراد ومشاعر معينة من الماضى وتأملها حسبما نشاء. والذاكرة جزء من حياتنا اليومية. وهذا يعنى أن الذكريات السابقة (بوعى أو بدون وعى) تصبغ الطريقة التى نستوعب بها المشاعر والأشياء، وكيفية التعامل معها فى اللحظة الآنية. وقد عبر عن هذا "هنرى برجسون"<sup>(١٤)</sup> بأسلوب رائع فى كتابه "المادة والذاكرة"، حيث كتب يقول: "لا يوجد إدراك إلا وهو مفعم بالذكريات. ومع المعطيات المباشر الحالية لحواسنا نقوم بخلط ألف جزئية من تجاربنا الفائتة"<sup>(١٥)</sup>.

وبالإضافة إلى هذا، فهناك شكل من الذاكرة طياراً بدرجة أكبر عندما تقتحم أحداث أو تجارب ماضية أذهاننا فجأة وكأنها أصداء مباشرة لصوت بعيد أو اصطدام بشيء ماضى فى الحاضر. وعلى نقيض الحنين للماضى، وتذكر الأيام الخوالى، الذى يتميز بصفة عامة باستحضار شريط أحداث الماضى، تلك الأحداث التى فقدت أى علاقة لها بهذا الماضى، فإن هذه الذكريات "غير الإرادية" مباشرة ولا يمكن التنبؤ بها<sup>(١٦)</sup>. واستعادة الذكريات لا تعدُّ تكراراً لما مضى، أو الحنين للماضى، وإنما هى تأملات ومشاهدات جديدة لتجارب قديمة لكى نصحح بها ماضياً ما، أو لمراجعة تجربتنا مع الحاضر.

وفى حين أؤكد على تعقد الذاكرة فإننى لست أراها عودة للمساحة الآمنة من الوجدانية الاستثنائية، أو ربطها بالحنين للماضى بغراء ذهبى، برغم من أن كل هذا قد يعد جزءاً مما نسميه بـ"الذاكرة". وأرى أن الذاكرة جزء حاسم فى طريقة إدراكنا للعالم أو معرفتنا به وبذاتياتنا وبهويتنا (وإن كان هذا الجزء مراوفاً وغير متبلور).

هذه الهويات ليست أشياء معدة مسبقاً أو جاهزة علينا إعادة اكتشافها بل إنها دأنا فى حالة تكوين وتغيير مستمرة. فالهويات تُخلق ويعاد تخليقها بلا انقطاع. ولأن هوياتنا الثقافية كما يذكر ستيوارت وول: ليست نتاج عملية تنقيب بل تكويناً للهوية، فهي ليست هوية نتعرف عليها بالرجوع إلى التاريخ، إنما تتكون فى إعادة عرض ما مضى<sup>(١٧)</sup> إذن فإنّ الذكريات تقع فى قلب هذا التكوين وهذا السرد لما مضى. وعند الضرورة، نجد أنّ هذه الذكريات متحيزة ومتعددة المواقع ومتصلة جيداً بعملية النسيان، ولكن المهم هو أىّ من هذه الذكريات المتنوعة يملأ علينا سرده أو تذكره عند لحظة مفترضة وفى سياق محدد.

ولكى أوضح إلى أى مدى تبدو الذكريات والماديات عناصر حاسم فى عملية تكوين الهوية الراسخة فى الحاضر لا فى الماضى، وكيف تمثل الأعمال الفنية حقلاً جيداً لإعادة تشكيل الهوية والصورة الأدائية المعبرة عنها، التى تساهم فى خلق الهوية ورسم ملامحها، على أنّ أعود لألقى نظرة أخرى على بعض الأعمال المصورة فى بداية هذه المقالة.

والفريق الذى سأسلط عليه الضوء هنا هم فنانون قادمون من مناطق مختلفة من الوطن العربى، ولكنهم يعيشون جميعاً فى المهجر فى لندن، ولديهم أعمال فنية متنوعة، ما بين الرسم والتصوير الفوتوغرافى والتركيب والنحت والتصوير بالفيديو.

وإذا أعدنا النظرنا فى هذه الأعمال مرة أخرى مع الأخذ فى الاعتبار سير الفنانين الفنية وتجاربهم، باعتبارهم نوات متجسدة فى العالم المعاصر، ينبغى التركيز على ماديات الذاكرة أكثر من تناول نماذج التحليل النفسى، التى تمثل الأداة الأكثر شيوعاً لوصف الذاكرة، على اعتبار أنها جزء من العملية النفسية.

وباقتفاء عملية الذاكرة، فإنّ تناولى للعمل الفنى يبدأ فى الحاضر، ويحاول استخلاص مفهوم أشمل للذاكرة والوجود. وأودُ أيضاً- أثناء مناقشتى السبل المختلفة والمتباينة التى تعمل الذاكرة من خلالها فى هذه الأعمال الفنية- أن أتخيل كيف يمكن لقوام الذاكرة أن يؤثر على المشاهد الذى يلعب دوراً مماثلاً فى تشكيل المعنى وصياغته فى اللحظة الآنية<sup>(١٨)</sup>.

## تحديد موضع الذكريات

إذا نظرنا إلى الفنانين العراقيين الأصل، بتول الفيكاكى وسعده جورج، اللتين تعيشان ضمن عرب المهجر ببريطانيا، وحاجتهما القوية إلى الإبقاء على حلقة الوصل صلبة بينهما وبين ماضيتهما، وبينهما وبين هويتهما الثقافية - فإننا نجد أعمالهما تدور حول تجربة النزوح والتغيير. وكانت تجربة بتول الفيكاكى من خلال النزوح المادى، أما تجربة سعده جورج فكانت من خلال النزوح الداخلى فى بادئ الأمر، ثم انتقلت إلى معايشة النزوح الجغرافى، وقد احتلت الذاكرة جزءاً فعالاً فى أعمالهما كليهما.

وعلى سبيل المثال تركّز الفنانة بتول الفيكاكى فى عملها "المدينة المغلقة" (شكل ٨-٢)،



(شكل ٨-٢)

بتول الفيكي، المدينة المغلقة، ١٩٩٧

على بغداد التي كانت يوماً عاصمة للشرق الإسلامي، وترصد المكان الذي وُلدت فيه وتعلمت به. وهي لوحة مركبة ومتناقضة. فعند الوهلة الأولى تبدو وكأنها صورة حاملة للشرق، تقدم مدينة بغداد بأنها "آخر شرقي"، هذا مع بعض الإشارات لتقاليد الزخرفية الغنية، مثل ألوان الشرق الدافئة، والاستحضار الواعي لجو الرغبة من خلال الأجساد وأسطح ملساء. وإذا أمعنا النظر في هذه اللوحة نكتشف أنها ليست صورة حاملة لماضٍ متخيل، وإنما هي بغداد المعاصرة، التي أصبحت مدينة مغلقة مُحاصَرة بالحروب ومطوقة بالعقوبات الاقتصادية المستمرة.

وتحول ألواح الخشب المسمرة بفضاظة والباب المنيع دون دخول المدينة، فأبواب المدينة مُوصدة أمام الداخل إليها والخارج منها. ورغم تناغم الألوان والقوالب الجذابة فإن السطح يبدو مشققاً ومنقسماً، وإحساس الضياع والنفي هما الطاغيان على المشهد.

وقد عبر إدوارد سعيد عن ذلك ببلاغة عندما كتب يقول: "المنفى يدفع إلى التفكير على نحو غريب في تجارب مريضة. فهي هوة قسرية لا تنجس بين الكائن البشري وموطنه الأصلي، بين النفس ووطنها الحقيقي، ولا يمكن التغلب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع"<sup>(١٩)</sup>.

برغم أن المرء قد يتساءل عن معنى "الموطن الحقيقي" فلسفياً، فإن تجربة هذا التمزُّق والانقسام حقيقية بالنسبة للعديد من الفنانين الذين يعيشون الآن في بلدان عربية أخرى؛ وقد صورت الفيكيكي قسراً هذا الانقسام في "المدينة المغلقة".

ومن خلال موقع بتول الفيكيكي الحالي في المهجر العربي، يمكن اعتبار أن عملها يعرض ذكرياتها المجسدة لبغداد التي عرفتتها من قبل، التي صارت الآن بعيدة عنها جغرافياً. وكما يذكر بنيامين (مقتفياً أفكار فرويد) فإن آثار الذاكرة التي عادة ما تُرافق المكان تأخذ شكل الدنو مهما كانت هذه الذكريات بعيدة<sup>(٢٠)</sup>، وأن لديها ثراء القرب الذي تستشعره الحواس مثل اللمس والرؤية والشم وغيرها.

أرى أن هذا الانقطاع للأنماط المألوفة مكانياً وزمانياً يعطى شكلاً مرئياً في الرسم بعدة الطرق: فالتأثير الحالم للأشكال الخارجية يوفر مادة تسجيلية تُستخدم عادة للدلالة على الذاكرة باعتبارها الماضي، أما الانتقال المفاجئ للموتيفات



المعمارية المشكّلة بمهارة، والصورة المادية للخشب المسمر، فيعبر على دنوّ الحاضر. ومن خلال الأدوات المرئية التي تستغل الحيز والقوام، الماضي والحاضر، البعد والقرب، الغياب والحضور، يتم جمع كل علامات الذاكرة في مكان واحد من خلال مادية اللوحة. تقمع عمليات وضع الأشياء المتعارضة جنباً إلى جنب القراءة السردية، وتمزق الزمن الخطي للأحداث، وترينا التأثير الملموس للحظة التذكّر.

أضف إلى هذا أن العمل أيضاً يرتبط بالذاكرة بصورة أو بأخرى. لأنه إذا كان العمل الفني كما أزعج حقلاً لتصوير الذاتيات المجسدة للفنان من خلال إضفاء معنى على الحاضر فإنّ العمل ذاته يمكن أن ينظر إليه - في أثناء ابتداعه في الحاضر - على أنه مواءمة حيّة للماضي. ويمكن اعتبار العمل الفني "المدينة المغلقة" للفنانة العراقية مواءمة متزامنة للماضي تصبحها وجهات نظر نمطية سائدة داخل العالم العربي وخارجه.

فعلى سبيل المثال: فإنه كثيراً ما يقال على الفن العربي أنه فن تجريدي، وأنه لا يمكن عرض الجسد من خلال عمل فني، وأن المرأة العربية ليست جزءاً فعالاً في الأعمال الفنية.

وعلى عكس هذا، فإن عمل المدينة المغلقة يصور وي طرح هذه الأفكار النمطية للجنس الاجتماعي والعرق والجنسانية ويناقشها، ويرفض الالتصاق بأيّ منها. وتطرح بتول الفيكاكي سلسلة من عمليات التماهي المتعددة باعتبارها فنانة عربية تناهض النمطية، وتخلق مساحة لنفسها طالما حرمت منها المرأة في الغرب والشرق.

ومن الجدير بالملاحظة أنّ هذه المساحة (المشتملة على ذكريات الماضي من خلال أحداث الحاضر) لا تضع الحداثة في تعارض مع التقاليد، بل تعرضهما جنباً إلى جنب<sup>(٢١)</sup>. وقد استطاعت هذه الفنانة أن تكون حاضرة عند هذا الصدع الهائل من الزمن، المتمثل في الحاضر، وميّز حضورها بصمتها المتفردة والتزامها.

والدخول لقلب التاريخ مسألة حاسمة، لا سيما التطرق لمثل هذا النظام الفني السائد، الذي يعترف بالأعمال الفنية من خلال أنظمة تصنيف تعمل على الفصل بين التقاليد (الماضي) والحداثة (الحاضر) وتضع العالم بدلاً من الخاص، والتصنيفات الشمولية التي تغفل وجود حقوق لهذا الحاضر في تركيب هذا التاريخ، ومن ثمّ فإنّها لا تدرك تعقد النقاط المتعددة للتماهيات والاختلافات من خلال النوع الاجتماعي والعرق والجنسانية والجغرافيات<sup>(٢٢)</sup>.

وإذا وجد الجانب الأدائي للفنان المتجسد في الحاضر (تلقاءً ومن خلال الذاكرة الشخصية والجماعية الناشئة) فإن الجانب الأدائي للمشاهد، الذي يشكل به المعنى الخاص به، يختلف بالضرورة عن الجانب الأدائي للفنان، ويختلف أيضاً عن الجانب الأدائي لباقي المشاهدين بحسب خصائص وضعيتهم، من خلال عدد من المحاور المتداخلة من العرق والنوع الاجتماعي والطبقة والجنسانية والجغرافيا. ومع هذا، ففي ضوء أننا عايشنا أعمالاً فنية على أنها أشياء مادية، أرى أننا مثلاً مثل المشاهدين المتجسدين، ندنو مقتربين من الذاكرة من خلال الإدراك، على النحو التي تعمل به حواسنا وأيضاً طريقة نظرتنا لأنفسنا وللآخرين. وفي حين أن هذا المنهج له عواقبه بشأن الطريقة التي نصنع بها المعنى (وهو ما سوف أناقشه لاحقاً) فإنه يثير عدة أسئلة حول كيف يمكن لعمل فني ما أن يلمسنا.

وقد كانت هذه المسألة معضلة منذ الستينيات من القرن العشرين، لاسيما بالنسبة إلى الكتابة التاريخية عن الفن في الغرب. فقد نزعت دراسة خواص مادة العمل الفني إلى الارتباط إما بتفضيل التمكن الشكلي غير المتجسد لسمات الرؤية الخاصة بشكل حدائى يفترض أنه يميز الكتابة التى تغفل الفروق بين الذاتيات المتجسدة، أو بنظريات علم الجمال الشمولية غير المتجسدة بالمثّل<sup>(٢٣)</sup>. وعلى أثر هذا، كانت معظم كتابات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين (المثيرة بالاهتمامات المتعلقة بالأعراض والتحليل النفسى والطرق المستمدة من الماركسية) تركز على سياسات العرض المعنية بمادية الشيء المعروض ومن خلال من؟ ومن يقدم هذه "النظرة"؟ وقد نزعت مثل هذا النهج إلى تفضيل النظر الحواس الأخرى، وأكدت على المعنى المفاهيمى الذى يتغافل عن التأثير المادى للأعمال الفنية باعتبارها أشياء مادية، وبخاصة بالنسبة إلى الأشكال الأقدم والهرمية للرسم والنحت التى رافقت الحداثة<sup>(٢٤)</sup>. وعلى الرغم من وجود أسباب معقدة وتاريخية مهمة لهذا القمع لمادية الأعمال الفنية (لاسيما المتصلة بالانتقادات المطلوبة بإلحاح بالنسبة للحداثة التى يطرحها الكتاب المناصرون للمرأة) لا تزال النتيجة هى نفى مادية الأشياء<sup>(٢٥)</sup>. ومع هذا كما ذكرت سالفًا، يسلم نهج التفاعل بين الذاتيات، وهو أقرب للمنهج الخاص بالتعرف على الظواهر، بإمكانية تأثر مشاهد متجسد، وهو لحم ودم فى العالم، بمادية العمل بسبب حواسه بما فى ذلك عقله<sup>(٢٦)</sup>.

وإذا كنتُ لا أفترض أن المعانى ملازمة لشكل العمل، فإننى أرى أن مادية بعض النماذج المطروحة تأثيرها علينا، وهى جزء من الاستراتيجيات المرئية المستخدمة من قِبَل الفنانين لاستتباط المعنى. وهذه المعانى ليست أحادية الطابع أو ثابتة أو أن لها تأثيراً مفرطاً لكنها بالتأكيد جزءٌ من عملية صنع وكشف واتصالٍ مرئىٍ تلقاءٍ ومن خلال عملية تحكمها وتتفاعل معها المعتقدات الثقافية الموجودة، وأيضاً السير الذاتية للمنتقى<sup>(٢٧)</sup>.

ومن خلال إشارة محددة للعمل الفنى "المدينة المغلقة" أرى أن مادية اللوحة ومقاسها يمثلان معا أداتين للقرب والبعد اللذين جرت مناقشتُهُما مسبقاً، ويُستحْتَأَن الجسد باللمس والمشاهدة، وبالمجىء باللمس والرؤية معا ليدعما العمل الذى يتناول الذاتية المتجسدة للمشاهد. وتختلف معانى الصورة طبقاً لذكريات كُلِّ مشاهد وعلاقته بتجربة الفقد والتجزئة مثلاً.

لكن مادية العمل جزء مهم من عملية الاعتراف بمشاركة المشاهدين المتجسدين (من خلال التماهى أو التنصل) فى أثناء عملية النظر. وهذه المشاركة القائمة على الخيوط المتداخلة بين النوع الاجتماعى والطبقة والعرق والجنسانية جزء مما أشارت إليه أميليا جونس<sup>(٢٨)</sup> وأندرو ستيفنسون باعتبارها "أداء النص" حيث يتم الإمساك بالمشاهدين والمفسرين خلال عمليات العرض المعقدة والمشحونة، وهم يقعون فى شرك مساحات من التباين بين ذاتياتهم المختلفة من الرغبة والإسقاط والتماهى<sup>(٢٩)</sup>.

ومما يلفت النظر هنا استخدامُ الفيكاكيكى أشكالاً ثلاثية الأبعاد، فى أحدث أعمالها، يتحتم على الجمهور أن يتفاعل من خلالها مع حيز المعرض، لكى يزداد الإحساس المادى بالمكان ومواقع الأجساد فى الذاكرة.



(شكل ٨-٣)

بتول الفكيكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩

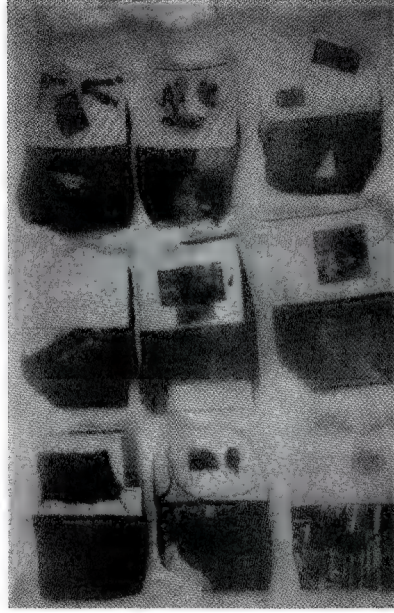
كانت صورة "أطفال المستقبل" التي عُرضت في عام ١٩٩٩م في معرض بتشانجر في لندن - مناسبة للموقع، وقد وضعت أسفل قبة سير جون سون<sup>(٢٠)</sup>. كانت محاطة بدائرة من الحصى، وتستحث الرؤوس الحجرية المرسومة المصنوعة بدقة المشاهد كي يقترب منها وينغمس في العمل متأملاً تفاصيله. ومن هذا المنظور، تتغير زخرفتها الرائعة وجمال سطحها الفاتن، مع تلاشى تفاصيل الوجوه وتشوهها وتبدلها. ويتحدث هذا العمل عن الآثار الماضية والحالية لحرب الخليج، كما يبدو من اسم اللوحة، والآثار التي طالت جيل المستقبل أيضاً. وفي سياق تصوير بريطانيا للحرب فإنه يقدم منظوراً مغايراً للواقع المادي لهذا الدمار في الحاضر والآثار الباقية في التاريخ. أمّا بالنسبة لنظرة الفنان، فإن اللوحة تعالج الصمت وفقدان الذاكرة المرتبطين بهذه الفترة، وذلك عندما تفسر الرؤوس على أنها تتثنى وتتلى باعتبارها نصباً تذكاريّاً أو شواهد صامتة، أو ربما ضحايا للفقد والهلاك، لكن الأشكال مفتوحة للمزيد من المعاني التي قد يربط المشاهد بينها وبين أماكن وشخص أخرى.

وبالمثل تتعامل اللوحات التركيبية لسعده جورج مع المواءمة مع النزوح والحرب والنفي من خلال ربط خيوط الذاكرة.

وقد ولدت سعده في العراق من أب فلسطيني مسيحي وأم لبنانية من الدروز، ونشأت ودرست الطب في بيروت بلبنان في المركز الفني للشرق الأوسط في السبعينيات من القرن العشرين، ذلك المركز المعروف بتنوعه الثقافي والديني، لكن الحرب في بيروت غيرت هذا الوضع في ١٩٧٥؛ حيث صارت بيروت مقسمة داخليا بحدود ومناطق محظورة معينة. تمثل تضاريس عاتية لمن يحاول عبور حدود الهويات الثقافية. وقد ساعدت هذه التجارب لامرأة جاءت من زواج مختلط وعملت طبيبة في لبنان المقسمة والممزقة بفعل الحروب في تكوين جانب لا يُستهان به من أعمالها التي قدمتها فيما بعد عندما جاءت بريطانيا في عام ١٩٨٤م، ودرست الفنون الجميلة.

وقد ركز عمل سعده جورج في البداية على الذكريات اللاإرادية أو الومضات اللحظية للخيال التي صاحبت أوقات النزوح الجغرافي. فعلى سبيل المثال، فإن لوحة "نوافذ" (١٩٩٧، شكل ٨-٤).





(شكل ٨-٤)

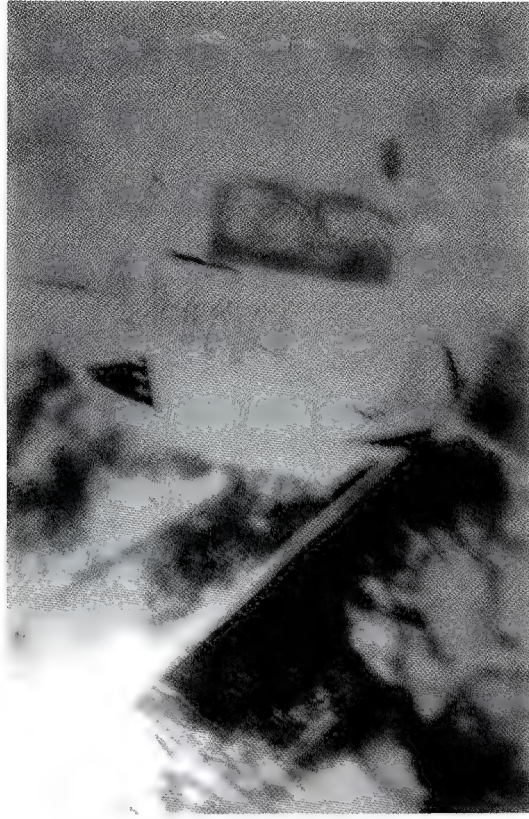
سعدده جورج، نوافذ، ١٩٩٧، تركيب

وهى تركيب معلق مصنوع من سلسلة من لوحات صمغية شبه شفافة، وكل لوحة تحتوى على صورة أو صورة محفورة على ورقة رقيقة: هى سجلات محسوسة لحياتها فى بيروت. وكانت هذه الأشياء الهشة كأنها شظايا مثبتة بمادة صمغية، المجمدة فى الزمان تستخدم فى الوقت نفسه باعتبارها أطراً للعقل ولوحات بالأشعة التشخيصية. وتعيد للذاكرة بصورة حادة نوافذ وشرفات لبنان التى كانت تمتلئ يوماً بالحيوية فى تجربة للوجود فى مكان آخر، فى لندن، مع مشاهدة نوافذ قطار الأنفاق الذى يمر سريعاً. وهذه التجربة مألوفة بالنسبة لكثيرين منا جميعاً، ولكنها كما يقول إدوارد سعيد: قد تكون أكثر حدة بالنسبة لمن يعيشون فى المنفى.

فمعظم الناس مبدئياً لا يدركون إلا ثقافة واحدة، ومحيط واحد وموطن واحد، أما المنفيون فهم يعايشون ثقافتين على الأقل، وهذا التعدد فى الرؤية يخلق الوعى بالأبعاد المتزامنة، حيث حتماً يبدو تعبيرهم ونشاطهم الذى يقومون به فى المناخ الجديد كرد فعل لذكرى الأشياء نفسها فى المناخ الآخر، ومن ثم فكلا المناخين، الجديد والقديم، شديداً الوضوح وحاضرا ومتناغمان<sup>(٣١)</sup>.

ويرى بنيامين، وهو أيضاً من كتّاب المنفى أن هذه اللحظات تستند إلى الصورة على نحو حاسم بادراك مفاجئ لموقع المرء تجاه الماضى والحاضر، "صورة يأتى فيها الماضى الغائب مصحوباً بومضة من الحاضر ليشكلا كوكبة.. وتحمل صورة الإدراك الآنئى أقصى بصمة درجات اللحظة الحاسمة والخطرة التى تعد أساس كل القراءات المطروحة للعمل"<sup>(٣٢)</sup>.

وباسترجاع حيوية وواقعية ما قاله إدوارد سعيد وما قاله بنيامين من إمكانية معرفة الماضى فى الحاضر، أرى أن ما طرحته سعدده جورج فى عملها "النوافذ والأصداء" (الشكلان ٨-٤ و ٨-٥).



(شكل ٨-٥)

سعدده جورج، أصداء، ١٩٩٧ (تفاصيل)

استخدمت فيهما لوحة لاسترجاع صور فوتوغرافية ذابلة وركزت على التجارب المحسوسة- أكثر من مجرد إعادة تجميع لصور الماضي. فهاتان اللوحاتان تعبران عن اندماج التجارب الجسدية والذهنية معاً، التي تشكل الذكريات في الحاضر، وهما تمثلان جزءاً من حاجة حاسمة، بوعى أو بغير وعى، للإفصاح عن الهوية المتجسدة في الحاضر. ورغم أن أعمال الأداء هذه جزء من أسلوب كل شخص اليومى للتماهى فقد أصبحت أمراً ضرورياً، خاصة في لحظات الخطر، والتي تقع جراء النفى والنزوح، حيث تضطرب هُويتنا وتُهمَل أو تُقْمَع أو يتم تهْميشها.

ويُلاحظ في تركيبات سعدده جورج الأخيرة أنها تخطت تماماً مرحلة استخدام الأشياء المخزونة في الذاكرة، وأُمسَتْ تستحضر ذاتها المتجسدة، بل وتنقب عن تعقيدات الزمان والمكان والذاكرة باستخدام جسدها، ويتكون عملها المسمى "اليوم أسلخ جلدى": تفكيك وتجميع، ١٩٩٨م (لوحتي ألوان ١٦، ١٧) من أشكال بالحجم الطبيعى معلقة وموزعة في أجزاء مختلفة من مساحة المعرض. وبدلاً من أن تقدم جورج هنا صور الذاكرة فقد ركزت على تجسيد الذاكرة: أشكال لجسدها المميز تماماً لنوع جنسها، والمصطبغ ببصمات المكان والزمان، وكأنَّ هذا الزمان والتجارب طافية على سطح هذا الجسد. وبالمثل، فإنَّ العمليات والخامات المستخدمة تشير إلى خصائص معرفتها الطبية وخبرتها في محاولة ترميم الجسد وتقويم أنسجته بتضميد الجراح وتهئية الأطراف والتقطيب الجراحي لأجزائه.

وإذا تأملنا هذه الأعمال من خلال سيرة الفنان فإننى أتفق مع هومى بهابها على أنَّ عملية التذكر ليست عملاً صرفاً من أعمال الاستبطان؛ إذ إنها إعادة تجميع مُؤلم يتم فيه لمَّ أشلاء الماضي حتى نصنع منها شيئاً له معنى لصدمة

الحاضر<sup>(٣٣)</sup>. يبدو العمل بمثابة مصالحة مع الماضي فى الحاضر، وكما نفهم من العنوان فالمصالحة تتم بالتذكر. كما نرى التجارب المتعددة والمتعارضة وأثار هذا الماضى واضحة فى العمل، حيث تقول سعده جورج: "المواد التى استخدمتها وسيطٌ شبه شفاف عبارة عن: ورقٍ مناديل وقماش موسلين وكريشة. وتعكس نوعية هذه الخامات هشاشة الحياة، بل وتعكس أيضا المعالم التعسفية التى تلتصق بالهوية... بسبب الدين والعرق واللون"<sup>(٣٤)</sup>.

وتعترض سعده جورج على هذا الثبات بسلخ الجلد، "النموذج المتعلق بالبشرة لفرانز فانون"<sup>(٣٥)</sup> الذى يُعد دليلاً أولياً للاختلاف والتمييز<sup>(٣٦)</sup>. وإذا كان أداء الجسد يبدأ فى الظهور على السطح كى يقهر صمت الماضى القريب، فإن هذه الذكريات تُسجّل من خلال الآثار المتبقية على الكريشة خلال فترة معينة من الوقت. والجسد الذى صنع هذه الانطباعات (والذى جاء منها وبها) غائب: لقد تغير بالفعل بصنع هذا العمل. ولم يتبق إلا بصمة الجلد المرتبطة بالنوع الاجتماعى التى لم تعد ملتصقة بالعرق أو الدين أو الجغرافيا أو الإثنية.

وعلى الرغم من أن صور سعده جورج تدور حول فقد والصدمة النفسية فإن الفكرة المهمة هنا هى دور الأداة الفنية المستخدمة فى إعادة خلق ومعايشة هذه الهويات المتعددة والمتباينة من خلال أحداث الحاضر، أو بطريقة أخرى: العمل على الماضى فى الحاضر، ليس باسترجاع ذكريات الماضى، بل بتجسيد الماضى فى الحاضر<sup>(٣٧)</sup>. والطريف، أن نصيرة النساء الكاتبة الأمريكية، أدريان ريتش تسمى إعادة التصنيع هذه بإعادة النظر إلى الخلف لرؤية الأشياء بعين جديدة، وهى تزعم أنه أكثر من مجرد السؤال عن الهوية الثقافية للنساء، بل عملية ضرورية للتعايش فى ثقافة الإغفال والصمت<sup>(٣٨)</sup>.

والغريب أن كاجا سيلفرمان تتلمس نظرة مماثلة للذاكرة فى "عثة العالم المرئى" مقتفية فى ذلك خطى فرويد وبنيامين فى بحثها لفيلم حيث كتبت تقول:

"تستتر فى هذا التحويل لذاكرتنا أو إعادة كتابتها إمكانية إعادة تصميم شاشة العرض بشكل مستمر. ولكى نتذكر تماما يلزم معايشة نفس المنظومة الثقافية كلياً. لكن لكى نتذكر صوراً منقوصة عليك أن تأتى بصور من الماضى لعلاقة جديدة وديناميكية تُعايش من خلالها الحاضر، وتقوم بعملية لا تتوقف لتحرك الخطوط الحدودية للماضى ودلالته، بل أيضا حدود الحاضر ودلالته"<sup>(٣٩)</sup>.

وإننى لأرى مثل سيلفرمان أننا دائماً ما نضبط الشاشة وأن الذكريات، التى تمثل جزءاً من هويتنا الثقافية، ليست أشياء ساكنة مدفونة فى الماضى؛ تنتظر من يكتشفها أو يخرجها للنور مرة أخرى. وتتم إعادة إنتاج الذكريات بحيوية فى الحاضر وتعد جزءاً ضرورياً لتشكيل الهويات وإعادة تشكيلها. وعليه فإن وظيفة الذاكرة هنا تعد خطوة للتحويل وليست مجرد نسخ لحالة معينة. وفى هذا السياق يُعرف "هول" هويات المهجر بالتالى: "باعتبارها هويات تنتج نفسها وتعيد إنتاجها باستمرار من جديد عن طريق تحولات واختلافات" تلعب الذاكرة فيها بلا شك دوراً رئيسياً<sup>(٤٠)</sup>.

وكما أشارت روزمارى بيبترتون كانت هناك وصية محورية فى رسم خريطة الفن المعاصر فى حيز جديد لذاتية الأنثى فيما بعد الاستعمار، حيث توفر "موضوعات النفى والانفصال والعودة، تلك الموضوعات التى وفرت وسيلة قوية لاستكشاف النفس باعتبارها بناءً مستمرا فى الزمان والمكان من خلال معالجة الذاكرة... والإعراب عن الفقد والرغبة"<sup>(٤١)</sup>. ويتضمن هذا بالنسبة لكثير من الفنانات العربيات تأكيد الملامح المميزة لهذا الجسد وخصوصية هذا التاريخ إزاء الصورة النمطية والعنصرية للنوع الاجتماعى<sup>(٤٢)</sup>. وإذا كان هدف الصور النمطية هو تثبيت هويات فردية موصوفة واحتواؤها، فإن الهدف من وراء العمل الذى أنا بصدد مناقشته هو تفكيك صورة متعددة الجوانب للفنانات العربيات وإعادة تقديمها، والإعراب عن تجربتهن الكائنة<sup>(٤٣)</sup>.

إنَّ ما نتحدث عنه هنا يتضح بشدة في أعمال زينب سديره؛ حيث انعكست هذه الملامح المميزة بصورة مباشرة من خلال أداء الذات في تركيباتها الفنية، التي ارتكزت على التصوير الفوتوغرافي وأجزاء الفيديو.

وقد لدت زينب سديره في عام ١٩٦٣ ونشأت في المهجر الفرنسي في ضاحية جينيفيه في باريس في أعقاب الحرب الجزائرية، حيث كانت تتضح "الخصومة السياسية والعنصرية الشديدة تجاه الجالية الجزائرية" <sup>(٤٤)</sup>. وقد نشأت سديره في أسرة جزائرية تتحدث العربية، وتعلمت في المدارس الفرنسية الكاثوليكية، ولذلك فإنها كانت على وعى تامٍّ بكونها "beurette" (تعبير دارج يطلق على الإناث المولودات لآباء مهاجرين من شمال إفريقيا) وهو تعبير يؤكد على وجود اختلاف في تاريخ أو سياق خاص، وعلامة على التباسٍ ثقافيٍّ. (شكل ٨-٦) <sup>(٤٥)</sup>.



(شكل ٨-٦)

زينب سديره، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وقد ارتحلت سديره إلى لندن عام ١٩٨٦م، وكما هي العادة ومثلما حدث لفنانات كثيرات ذُكرنَ في هذا العمل، كان الانتقال إلى مكان آخر يعنى توفرُ أجواء مواتية للتأمل، وتخصيص مساحة جديدة لاستكشاف القضايا المحيطة الخاصة بالتموضع وبحثها، وكذلك القضايا المحيطة بالذاكرة الشخصية، ودُرِبَت على الفنون الجميلة في معهد سان مارتن المركزي للفنون (١٩٩٢م - ١٩٩٥م) وفي معهد سليد للفنون (١٩٩٥م - ١٩٩٧م) في لندن.

وقد تمحورت أعمال سديره حول قضايا الحجاب منذ تسعينيات القرن العشرين، تلك القضايا التي باتت أكثر المظاهر الخارجية وضوحاً وجدلاً الذي يميز الاختلاف العنصري والجنسى الذي ينطوى على الإقصاء والتضمين، وأصبحت رمزاً معقداً يتضمن العديد من المعاني، التي تحتمل التغيير والتناقض على الدوام، وبخاصة في سياق تاريخ الجزائر <sup>(٤٦)</sup>. لكن الحجاب لدى سديره يمتد تأثيره لما وراء الحجاب المادى (الذي نادرا ما صورته على نحو مباشر) ليصل إلى ما دعتة "مفهوم حجاب العقل"، وهو تعبير مجازي يعنى "أنَّ الرقابة الخارجية والرقابة الذاتية اخترقت كل أعمالى... فلم أضطر مطلقاً لارتداء الحجاب الخارجى، ولكننى بالقطع ارتديت الحجاب العقلى" <sup>(٤٧)</sup>.

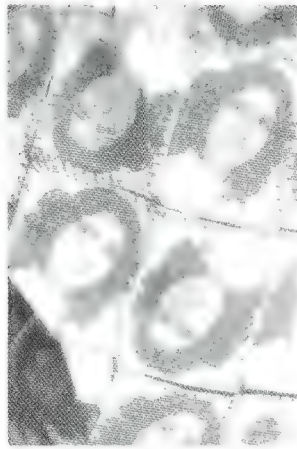


ولكنَّ حجابَ العقل لدى سديره مسألة معقدة، تنطوى على استكشاف مكانها الاجتماعى والتاريخى من خلال الذاكرة الشخصية من ناحية، ودراسة آثار الحجاب العقلى المتغيرة والمتناقضة على الدوام فى الحاضر من ناحية أخرى. وقد استخدمت سديره جسدها أساساً للعمل عبر سلسلة من أعمال الأداء، وانتفعت سديره من تجربتها الخاصة لنشأتها بين ثقافتين مختلفتين، لتفند وتوقف العبارات المرسلّة عن تاريخ النساء العربيات، وما ترتّب عليها من صور نمطية مصاحبة لهنّ، كما استكشفت المنطقة الصعبة التى تبين كيف يمكن لهذا التاريخ أن يشكل على نحو أريب السلوك على مستوى نفسى معين.

وفى أعمالها الضخمة من التصوير الفوتوغرافى الأبيض والأسود، مثل (الشاهد الصامت ١٩٩٥ - لوحة ألوان رقم ٢٧) فإن عيون الفنانة المقيدة والمحصورة فى فتحة تشبه الثقب تستحضر الحجاب غير المرئى، ومن ثمّ يصدّم المشاهد بقوة، والواضح أن النطاق العام للعمل وصراحته يشكّلان تحدياً. وهذا العمل يطرح الصور المختلفة التى تنقلب فيها المرأة العربية على يد الجمهور الغربى، باعتبارها مجهولة الهوية، وكأنّها من كائنات خانات أو مصنوعات للخيال (بخاصة من خلال الصور الفوتوغرافية). ويبرز التركيز على العيون (فى هذه الحالة لا تكف عن الحركة) خصائص النظرة العربية النسوية المناقضة لنظرة الذكر، التى كانت تمثل حتى فترة قريبة الخطاب الثقافى الغالب، وبخاصة فى الكتابات حول الفترة الاستعمارية والشرق.

ومع هذا، يحمل العنوان والعيون غير المتجسدة وزناً كبيراً لأعمال الرقابة الذاتية؛ حيث يصبح الفرد مجرد شاهد مراقب وليس ذاتاً فعالة. وفى سياق المعرض (المساحة المخصصة للنظر إلى المجسمات) تشير لوحة "شاهد صامت" بصورة مباشرة إلى السلوك الأدائى فى النظر إلى الشئ، وأن تكون محل نظر، واللعبة المتناقضة المصاحبة للفاعل والمفعول.

وبالمثل، تبدو فى لوحة "لا تفعل بها ما فعلته بى" رقم ٢، ١٩٩٦ (لوحة ألوان ٢٨) أن سديره هى الفاعل والمفعول، فى حين أن العنوان الصادم والعدائى يخاطب المشاهد بصورة صريحة من خلال استعمال ضمير المخاطب والمتكلم. وهذا التركيب يتخذ الحجم الطبيعى، فيها يتكون من سلسلة من الصور الفوتوغرافية الملونة مقابل خلفية ذهبية تقدم الفنانة نفسها مكشوفة الرأس تارة ومغطاة بوشاح تارة أخرى. ونلاحظ هنا من خلال النظرة الخاطفة أن الفنانة تطرح صورة الخضوع، ولكن إذا أمعنا النظر سنجد الوشاح (الذى صنّعه سديره نفسها) يظهر وكأنّه قصاصات من صورة لأخت الفنانة، وهى بلا حجاب وشعرها متسدل (شكل ٨-٧) (٤٨).



(شكل ٨-٧)

زينب سديرة، وشاح أختى، ١٩٩٦ (تفاصيل)

وبينما يعمل هذا التركيب بقوة على إبطال وجهات النظر النمطية عن النساء المسلمات ويدحر الحديث الدائر بشأن المواعمة المستمرة بين كون المرأة إما مرتدية الحجاب أو سافرة، فاعلة أو مفعولاً بها، وهى إشكالية تؤرق الغرب، نجد فى الوقت نفسه تصريحاً مادياً بأن الفاعل هو نفسه المفعول، وقد حجب نفسه من خلال عملية مُوجعة لجعله الآخر<sup>(٤٩)</sup>.

وتعود سديره لقضية الحجاب فى اللوحة التى رسمتها لنفسها بعنوان "مشهد صامت"، عام ١٩٩٩م (شكل ٨-٨)،



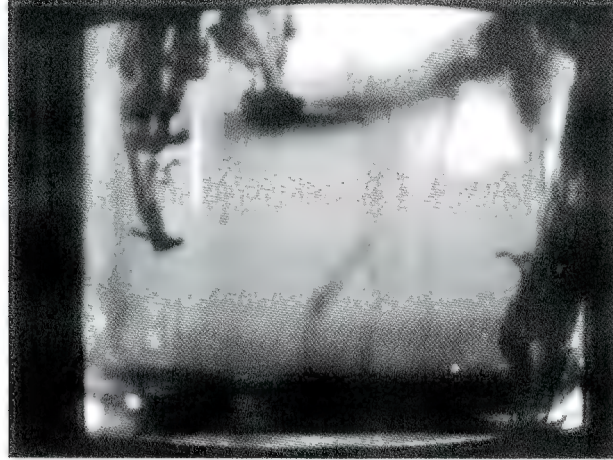
(شكل ٨-٨)

زينب سديره، مشهد صامت، (صورة شخصية)، ١٩٩٩،

ثلاث صور من الكمبيوتر، بخلفية مضاءة، إجمالى ٤٥×١٠٠ سم

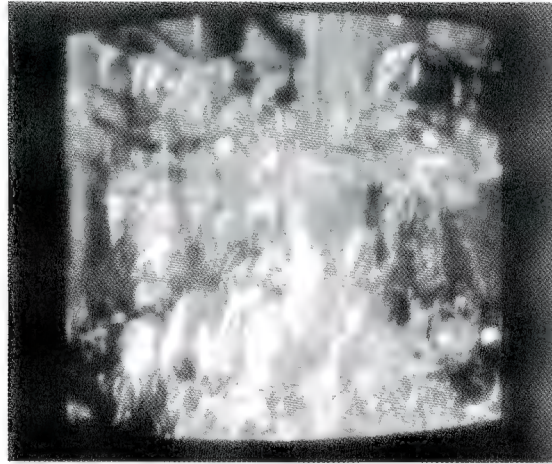
حيث تطرح لنفسها فى العادة ثلاث صور فوتوغرافية ملونة، وهى متشحة بالأبيض كليا. وهى صور مزودة بخلفية بيضاء وإضاءة فى الخلف، وتبدو الصور كالأكفان، وتتلاشى الأشكال عندما ترتشح جميع الألوان من الصور، ما عدا العيون التى تبقى محمقة بتحدٍ. ينغرس هذا العمل بقوة فى الذاكرة الشخصية والجماعية. والحجاب الإسلامى والبرقع (النسيج الشفاف الذى يغطى المنطقة السفلى للوجه) هما لوالدة الفنانة التى تعيش الآن فى الجزائر، والتى لم تعد فى حاجة لارتدائه لتقدم سنّها، بينما يذكرنا استخدام التشكيل الثلاثى فى وضع اللوحات (وهو يرتبط عادة بالمسيحية) والحجاب (الذى يذكرنا على الفور بالعدراء مريم وعادات الرهبان) بثقافة مهاجرة شمال إفريقيا فى فترة شباب سديره، حيث عايشَتْ أيقونات وطقوس الكاثوليكية المسيحية الفرنسية جنباً إلى جنبٍ مع الطقوس الإسلامية من تاريخ الجزائر. وفى هذا المضمّن، يمكن رؤية الصور بالتركيز، من خلال إعادة النظر على خواص الماضى، على العلاقات الوثيقة بين السن والسلطة ومدى الرؤية والأسلوب المختلف، الذى عادة ما تخضع أجساد النساء به للترميز الثقافى المنظم فى مختلف الجغرافيات باسم الدين أو الدولة أو الثورة أو التقليد<sup>(٥٠)</sup>. ويلمح أسلوب العرض لصناديق الإضاءة، والتى وضعت فيها وتحددت لها أطر، إلى هذا الانغلاق ويصبح مجازاً قوياً عن شخصية المرأة لكونها غائبة وحاضرة فى آن واحد، محجبة وغير محجبة كل هذا تراه بأسلوب صناعة العمل وطريقة رؤيته.

وأخيراً، أود إعادة النظر في الفيديو المقدم من سديره "لا تفعل بها ما فعلته بى"، ١٩٩٨م (لوحة ألوان ٢٩) وله أهمية خاصة بالنسبة للذاكرة ومواعيتها فى أثناء عملية التحضير، وهو يضم مجموعة من الأحداث والتجارب المصاحبة لفترة شباب سديره فى باريس، وقد تم استرجاع هذه الذكريات بقوة بواسطة النسق الأسود والأبيض عندما تسلكت ماديّات الصورة الفوتوغرافية إلى المشهد وخرجت منه خلصة. وباستخدام إطار أولى حاجب من كوب زجاجى ممتلئ بالماء، نرى المشاهد بالصوت والصورة المياه الجارية ونصا بخط اليد، ثم تتساقط قطرات من الحبر الأسود فى المياه الراكدة، فتنتشر صبغته فى كل مكان كالحجاب (الشكلان ٨-٩ وشكل ٨-١٠).



(شكل ٨-٩)

زينب سديره، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



(شكل ٨-١٠)

زينب سديره، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وتبعت هذا صور فوتوغرافية لامرأة عربية شابة، ولحات من نص مكتوب بخط اليد، تسقط فى الماء، فيمتزج حبرها بالماء ببطء، ثم يدور الماء حتى تتحول القصاصة إلى مادة لينة. وباستحضار حواس الصور الفوتوغرافية وماديّتها، حيث "شُكِلت طبقة من المواد خصيصاً للقيام بذلك"<sup>(٥١)</sup> تعمل الصور بفاعلية كأداة للتذكير بالفقد والغياب والموت. وتُفسر سديره خصوصية العمل على النحو التالى:



بحسب ما أُنْذِرُ لقد أُجبرتُ على تجرع التعويذة الفاسدة التي تظهر بالفيديو كى أصبح فتاة طيبة ومسلمة صالحة، فقد كانت مهمة رجل الدين أن يكتب آيات قرآنية على قصاصة من الورق، وعلى من يريد عون الله أن يتلع هذه الورقة. وهذا العمل إحياء لذكرى فتاة ماتت بسبب صراع هويتها المزدوجة. وقد لجأتُ إلى ذلك عندما كنت فى السادسة عشرة من عمري، فقد استخدمتُ آخر كلمات نطقت بها الفتاة فى التعويذة لطرد الروح الشريرة لامرأة متوفاة، ولأحرر نفسى من عنصرية الثقافة الفرنسية وضغوطها<sup>(٥٢)</sup>.

وهنا بدا واضحاً أن صناعة العمل تعدُّ فى حد ذاتها من أعمال الأداء، فمن خلال عمل من أعمال التذكر وإعطاء شكل لهذه الأحداث الموجعة المتصلة بالماضى، يبدو العمل كأنه تجسيد للحاضر، يستعيد حضور امرأة متوفاة ويمكن من إعادة النظر إلى الماضى المكبوت.

وفى مواجهة التبعات المتشابكة والمرعبة لتداخلات معينة للعرق والنوع الاجتماعى والجنس والدين، تسعى الفنانة بكلِّ همة إلى موازنة الهوية من خلال وتلقاء هذه الذكريات والمشاعر والأحداث. ومن ثم فإنَّ العمل يُعدُّ موقعاً مزدوجاً للبحث، بل هو الموقع الذى أطلق عليه هول بالتحديد "إنتاج الهوية" بموازنة الماضى فى الحاضر، عبر الذاكرة والتموضع، وفى الوقت ذاته فإنه اكتشاف وتعبير لفظى يتشكل من خلالهما وعى جديد بالهويات وتبعاتها. (شكل ٨-١١).



(شكل ٨-١١)

زينب سديرة، لا تفعل بى ما فعلته بها، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وهذه التعبيرات والكلمات المنقوشة شديدة الأهمية لنا جميعاً، وهى مهمة على وجه الخصوص فى الظروف التى يتشكل فيها الشخص باعتباره آخر، من خلال الطبقة والنوع الاجتماعى والعرق، أو كما يصفه فانون عندما يُعاد تشكيل الشخص كى يستشعر بأنه هو نفسه "آخر"<sup>(٥٣)</sup>.

أما الفنانات العربيات فإنَّ تصدر وتنقض ونزاع الهويات المحسوسة يعطى حضوراً وصورة ذاتية للجسد الآخر الثلاثى فى عالم الفن الغربى، وهو جسد الأنثى والفنانة الأنثى والجسد العربى غير المعيارى. وهكذا، تصبح هذه الأعمال تدخلاً ليس فى السياسات الثقافية للتصوير فحسب، بل فى أنظمة التصنيف والتبويب التى تغفل دور الفنانات العربيات باعتبارهنَّ نوات فاعلة نشيطة فى عالم الفن المعاصر. وهذا الدور قطعاً يخصُّ كل الفنانات العاملات فى المهجر، من حيث أتين أو انتقلن ليُساهمن من جانبهنَّ بقوة فى صناعة هوياتهن وترك بصماتهن الفنية فى الحاضر. وبسبب الإدراك بالتموضوعات المتعددة والترميزات الثقافية تهتم هذه الأعمال بالأسلوب الذى كتبت به السير المختلفة، وأيضاً التى يُمكن



بها إعادة كتابتها. وتُعبّر سديره ببلاغة عن هذا المعنى فى ارتباط بسيرتها هى شخصياً، فتقول: "لا تبدو الحياة النابضة بالحياة مجموعة من الحقائق الثابتة غير القابلة للتغيير، والتي جرى تسجيلها بموضوعية، بل تبدو من زوايا مختلفة متباينة ومتقلبة على نحو لا يوصف" (٥٤).

وهذا القلب وعدم توقع إعادة أو مواعة أو صنع الماضى من جديد من خلال الذاكرة، يعدُّ إحدى الاستراتيجيات، التي توظفها الفنانات فى أعمالهن لزعزعة ورفض المفاهيم المسبقة بشأن كونهن نساء أو فنانات أو عربيات، بينما يستهدف فى ذات الوقت التشديد على الإحساس بالتموضع، وإن كان متناقضاً أو متعدداً.

وبالمثل، تعنى أعمال الأداء هذه أن صناعة الفن ليست بالضرورة عرضاً لما هو معروف بالفعل، من خلال تجسيده فى العمل أو إخراجه إلى السطح، وإنما هى سلوك للاكتشاف يتم من خلال عملية التخليق التي تحدث فى الحاضر، باستخدام المواد، ومن خلال التذكر والتأمل وإعادة النظر. وقد كانت كاثرين دى زيغر<sup>(٥٥)</sup> موفقة عندما أشارت لذلك قائلة: "إنه طريقة للتوصل إلى لغة ما بعد حيز عدم اليقين"، حيث ينصب التأكيد على الإبداع، وليس على مجرد تجويد المعانى المحددة مسبقاً (٥٦).

ومن ثم، ففي حين ندرك تعقيدات وأهمية التموضع الاجتماعى والتاريخى، فإن هذا الأسلوب يوفر قدرة على الخلق من جديد أو تشكيل الهوية وتصوير التغير، الذى يمكن به إيجاد شروط جديدة للمستقبل.

وفى هذا السياق الذى يتم فيه التركيز على الطرق المتنوعة، التي يوظف فيها هؤلاء الفنانون الذاكرة باعتبارها جزءاً من عملية حيوية تساعد على تخليق معان جديدة، باعتبارها من أعمال الأداء، أرى أن عملية التذكر نفسها، تُعدُّ عملية تكوين محدد موقعها ومتجسدة ومحسوسة بصورة محددة تساعد على ابتداء المعنى كى يخرج فى الحاضر. ويمتد تأثير هذا المدى بعيد يتوقف على ما يجرى تذكره من أحداث. فهى توفر على الأقل حالة من التوازن المطلوب بين آثار أن تكون مقيداً واثار كونك فعالاً فى حاضر متغير. وفيما يخص تخليق الأجسام المرئية ورؤيتها فإن الذاكرة تعنى، كما تشير كاجا سيلفرمان "إمكانية إحداث تغيير على مستوى التمثيل" (٥٧).

وهذا يعنى، بالنسبة لهؤلاء الفنانات كما بينتُ سابقاً، إبطال العروض النمطية والمقولة الثابتة للنساء العربيات، واللجوء إلى التصوير الأكثر تعقيداً، والنقاط الديناميكية التعددية للتماهى والاختلافات التي تمثل جزءاً من ذاتياتهن المتجسدة.

وكما أشرت سالفاً، فإن الذكريات ومادياتها حاسمتان تماماً بالنسبة لنا كمشاهدين متجسدين فى عملية المشاهدة والمشاركة والتفسير. ويجرى النظر بطرق معقدة بواسطة ذواتنا المتجسدة وإدراكاتنا وخبراتنا وتمثيلاتنا الثقافية المحيطة بنا.

وكما ذكرتُ فى مستهل هذه المقالة فإن الذاكرة والتذكر يلعبان أدواراً متعددة فى الطريقة التي نحول بها الماضى من خلال الحاضر، وبالمنطق نفسه فإن ما نراه فى الحاضر له آثاره المباشرة على لحظات الإدراك فى المستقبل. وللمرة الثانية تساعدنا سيلفرمان فى التنظير لهذه العملية عندما قالت: "عندما ننظر فإننا ننغرس فى صورة فى مصفوفة من التحول المستمر للذكريات، غير الواعية. وعندما يدنو إدراك جديد من هذه الذكريات، والذى يمثل الكثير لنا عند مستوى اللاشعور، فإن هذا الإدراك ينبز أو يشع بغض النظر عن وضعه فى سياق الحدث" (٥٨).

وعلى الرغم من أن الصور عادة ما تؤكد القيم السائدة، فإن سيلفرمان اعتبرت الذاكرة (التي هي جزء من الإدراك) أحد العوامل الرئيسية للوصول إلى نظرة مثمرة؛ حيث يمكن استرجاع الصور (المطبوعة في اللاوعي) عند لحظة معينة في المستقبل، مما يجعلنا نراجع نظرتنا لأنفسنا وللآخرين.

وبالمثل، وكما أكدت مسبقاً، فإننا عندما نشترك مع عمل فني فإن ذواتنا تشكل جزءاً من العملية الفنية التي تشكل بها المعاني من جديد. وكما أكدت آخر الكتابات، فإننا بحاجة إلى الوعي بأن هويتنا الثقافية نكتسبها ونسقطها من خلال تفسيرنا لما نراه<sup>(٥٩)</sup>. والذاكرة باعتبارها مخزوناً لسير مثبته بكل أشكالها المتنوعة، تمثل مركز الوعي ذاتي التأمل. وأخيراً، أود أن أتناول بإيجاز مديات العمل الذي نحن بصدد الآن فيما يخص المكان أو "سياسات الموقع". فعادة ما تنفصل العيون المجردة للجماليات عن عمل السياسات، ولكن بالنظر إلى العمل الوارد في صورة "الحوار المعاصر".



(شكل ٨-١٢)

حوار الفنانات العربيات المعاصر: موقع وأداء، قصر وجاليري بتنشاجر، ١٩٩٩

أرى المعرض عملاً جماعياً جاء كي يدحر المعاني الثقافية السائدة، ويغيرها ويسترجع القدرات الشخصية والجماعية من خلال أفضية أنظمة الفن المعاصر الراضة للتغيير.

وفي ردي على الافتراضات الشائعة بخصوص الفن غير الغربي (وبالتالي الفن الغربي) أؤكد على دور العمل باعتباره حقل مواعمة الذاكرة والشخص في الحاضر، من خلال ذاتيات متجسدة لا تقبل الاختزال، في صورة تماثل أو اختلاف استثنائي. وبالمثل فإن الذاكرة ليست "سرداً للاسترجاع" استناداً إلى ما مضى والإجماع عليه مفقود حالياً. وليست كذلك رجوعاً لأصل الأخلاقيات والتقاليد في مقابل الحداثة، ولكنها جزء من الحاضر، حيث تتشكل الهويات والتموضعات بلا توقف.

وعلىنا أن نعترف بدور الذاكرة في تخليق المعاني بالنسبة للفنان والمُشاهد، وأن الأعمال الفنية لا تُشكّل هوية وحيدة للأنتى العربية ، ولا تخلصنا من التغيرات البغيضة للحياة في الحاضر بحملنا إلى مكان آخر أو زمان آخر كما تفترض بعض الكتابات الحديثة، فنحن لم نترك بقيم سرمدية لا علاقة لها بالحاضر. وبارتباطنا بماديات أعمالنا الفنية نرتبط بالحاضر. إن ذواتنا غير ثابتة عند نقطة جئنا منها أو نقف عندها الآن، ولكنها تتشكل ويُعاد تشكيلها مرارا وتكرارا، في هذه الحالة، بالالتحام بالأعمال التي تستخدم الذاكرة للتركيز على تجربة النفي والنزوح والحرب، وأثار الفروق المتوازية مع الخطوط المتقاطعة للنوع الاجتماعي والعرق والجنس والطبقة، وأعمال التشكيل باعتبارها أعمالاً للاستكشاف المتجسد.

وفي الختام، فإن ما طرحه هذه المقالة، من خلال تداخل خيوط الذاكرة ونوعيات الأعمال الفنية والسلوكيات الأدائية المستخدمة لخلق المعاني، هو أن الذكريات تتجسد دائما وأبدا في الحاضر، وأنه بالإدراك الكامل لتاريخنا ومواقعنا وتجسدنا التام يمكننا توفير فرص للتكيف مع التغيرات الخطية لماضيينا ومستقبلنا من ناحية، والفروق المصاحبة بين الذات والآخر من ناحية أخرى.

والتذكر هو الفارق بين الغياب والحضور، وأكثر الأمور إلحاحاً هو ملاحظة الفروق في التماثلات، وتأمل التماثلات في الفروق.

بالإضافة إلى ذلك يرتبط التذكُّر بالنسيان ارتباطاً وثيقاً، وبصور فقدان الذاكرة العديدة، التي تحدث على المستوى الشخصي والمؤسسي والجماعي.

## الهوامش

(١) جاءت جميع المقتطفات من تصريحات للفنانات المشاركات في معرض "حوار الحاضر" المنشورة في كتاب فران لويد "فن المرأة العربية المعاصر"، ١٩٩٩ ص ١٨٧، المرجع نفسه صفحات ١٧٠، ١٩٢، ١٧٣، ٢١٩، ١٥٩، ١٦٧، ١٦٢، ١٩٩، ٢١٣، ١٥٤، ١٨٣.

(٢) أكدت مؤخرا نظريات ما بعد البنيوية بشأن الهوية والذاتيات العمليات التفاعلية للهويات المتشكلة والموائمة والمتجسدة من خلال خواص النوع الاجتماعي والعرق والجنسانية والجغرافيات ورد فعل لها. انظر:

Stuart Hall, Cultrual Identity and Diaspora, 1990. First published in Identity, Community, Culture, Differences edited by Jonathan Rutherford, 1990. pp222-37, reproduced in Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A reader, 1993 pp 393-403; Jones, Amelia, Body Art/Performing the Subject, 1998; Betterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996; Butler, Judith Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex, London & New York: Routledge, 1993; Zegher, Catherine M de (ed). Inside the Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art, 1996. On Questions of perception and subject / object see Maurice Merleau-Ponty The Phenomenology of Perception, trans Clin Smith, London and Henley: Routledge, Kegan and Paul, 1962; Vasseleu, Cathryn Textures of Light: Vision & Touch in Irigary, Levinas and Merleau-Ponty, 1998.

(٣) للمزيد من التأمل حول الأدائية وعلاقتها بالفنون الحديثة والطبيعة الأدائية للتأويل انظر: Jones, A and Stephonson, A (eds), Performing the Body: Performing the Text, 1999 الذي تم نشرها في أثناء إتمام هذه المقالة.

(٤) انظر على سبيل المثال: Jay Winter, Sites of Mourning, Sites of Memory: The Great War in European Cultural History, Cambridge, 1995; Simon Schema, Landscape and Memory, London, 1991; Andreas Huyssen, Twilight Memories: Marking Time in Culture of Amnesia, London, 1995; James e young, The Texure of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, New Haven and Lndon, 1993; D Middleton and D Edwards (eds), Collective Remembering London, 1990. For a perceptive of Walter Benjamin's memory work see Sigrid Weigel, Body-and Image-space: re-reading Walter Benjamin, London and New York: Routledge, 1996.

(٥) انظر على سبيل المثال:

On Collecting, Susan Stewart, On Longing: Narratives of Miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore: John Hopkins University Press, 1984; on design objects and photographs, Marius Kwint, Christopher Breward and Jeremy Aynsley (eds), Material Memories: Design and Evocation, 1999; Chapman, Helen C. Memory in Perspective: Women Photographers "Encounters with History, 1997; and, for psychoanalytical approach, Victor Burgin, in/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, 1996.

كتاب Kwint



Marius Kwint "Introduction: The Physical Past" in Kwint, Breward and Aynsley (eds), 1999, p1.

(٦)

Key works include Roland Barthes, *Mythologies* (1957) trans from French, London, Paladin, 1973: Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*, trans by Charles Turner, Cambridge: Polity Press, 1994; Micheal Foucault, *The Order of Thing: An Archaeology of Human Sciences* (1966), trans from French, New York: Vintage. 1973. See also Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, 1990 and Keith Jenkins, *Re-thinking History*, London 1991.

See, for example, Toni Morrison *Beloved*, New York: Plume, 1987: Cheryl A Wall (ed), *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989. For further discussion on issues of writing the self see Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultural Criticism*, 1995: hooks bell, "Critical Genealogies Writing Black Art" In *Art on My Mind: Visual Politics*, 1995.

(٩) والتر بنديكس شنوفلبنز بنيامين (١٥ يوليو ١٨٩٢ - ٢٧ سبتمبر ١٩٤٠) كان فيلسوفاً، عالم اجتماع، ناقد أدبي، مترجماً وكاتب مقالاً ماركسياً يهودياً-ألمانياً، ويعتبر أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت في النظرية النقدية. دمج في نقده العلم-للاجتماعي والثقافي والمادية التاريخية والمثالية الألمانية والأفكار الصوفية اليهودية، مقدماً إسهاماً جديداً للفلسفة الماركسية الغربية ونظرية علم الجمال.

Walter Benjamin, *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Collins/Fontana Books: London, 1973, p257.

(١١) ولدراسة متخصصة بشأن الثقافة العربية، انظر ليلي أبو لغد "Writing Women's Worlds" - قصص بوية، ١٩٩٣: ماجود بدران ومiriam كوك "Opening the Gates": قرن الكتابة العربية النسوية، ١٩٩٠: أليسون بكر *Voices of Residence*: السير الشفوية للمرأة المغربية، ١٩٩٨: Nashat, Guity and Tucker, Judith E. *Restoring Women to History: Women in the Middle East and North Africa*, 1999. Ostle, Robin, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). *Writing the Self: Autobiographical Writing on Modern Arabic Literature*. London: Al Saqi Books, 1998.

(١٢) لا يوجد مثال أفضل من كتابه مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢) وأفكارها عن الذاكرة اللاإرادية التي كان لها تأثير كبير على بنيامين. انظر: Proust *A la Recherche du Temps Perdu* In *Search of Lost Time*, Trans CK Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, revised D J Enright, 6 vols, London, 1966. For Benjamin's writing on Proust see Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, translated by Harry Zohn, London: NLB, 1973. On Memory and Embodiment see Vasseleu, Cathryn *Textures of Light*, 1998.

Burgin, Victor, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, 1996, p63.

(١٣)

(١٤) هنري برجسون: (١٨ أكتوبر ١٨٥٩ - ٤ يناير ١٩٤١) فيلسوف فرنسي. حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٧، يعتبر هنري برجسون من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، كان نفوذه واسعاً وعميقاً فقد أذاع لونا من التفكير وأسلوباً من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينفذ القيم التي أطاح بها المذهب المادي، ويؤكد إيماناً لا يتزعزع بالروح (المترجمة).

Bergson, Henri, *Matter and Memory*, (1908) New York 1988. p33. cited by Susan Stewart "Prologue: from the Museum of Touch" In Kwint et al, 1999, p17. This echoes the phenomenological approach of the neuropsychologist Magda B Arnol, *Memory and Brain*, New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Associates, 1984. By contrast, memory as mindfulness has long been central to understanding the mind-body processes in Buddhist philosophy.

(١٦) من الطريف أن بنيامين يرى فكرة الحنين كشكل من أشكال الذاكرة الإرادية: سجلا يرقم الأشياء وهي الأرقام التي تختفي من ورائها الأشياء. "كان يجب أن نكون هنا" (كانت تلك تجربة). مقتبس بواسطة إستير ليزلي في بحث ألمعى للتذكارات كتجربة دولية معدة مسبقا. التذكارات والنسيان: ولتر بنيامين "عمل الذاكرة" في كوينت ١٩٩٩، ص ١٠٧.

(١٧) Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" In Williams, P and Chrisman, L (eds). 1993, p393.

(١٨) Young, James E, 1993.

(١٩) إدوارد سعيد "تأملات في المنفى" جرائنا، جزء رقم ١٣، ١٩٨٤، ص ١٥٩-١٧٢، تم إعادة طبعها في Ferguson et al, Out There, 1990, pp 357-366, p 357.

(٢٠) Cited in Weigel, Sigrid, 1996, p 120. Helen Chapman argues that it is through place that memories emerge for Benjamin, Memory in Perspective, 1997, pp29-31.

(٢١) للمزيد من النقاش حول الحداثة والتقليد ومهريات المهجر انظر: Paul Gilroy, The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness, 1993.

(٢٢) في نقده اللاذع للمبادئ المؤسسية لعلم المتاحف وتاريخ الفن، يشير دونالد بريزوسي إلى هذه المبادئ على أنها "الطرق الفعالة لتوزيع مساحة الذاكرة... حيث... الخيال الذي يسكن فيه الماضي والخيال في حد ذاته المعزول بصورة أو بأخرى عن إسقاطات الحاضر ورغباته هو خيال مصون". "Performing Modernity"

The Art of Art History in Jones, A and Stephenson, A, 1999, pp 34. See also Coombes, Annie E. "Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating in "Art of Art History: A Critical Anthology, edited by Donald Preziosi, 1998, pp486-497.

(٢٣) على وجه الخصوص، الكتابات الشكلانية للناقد البريطاني روجر فرى ومن بعده الناقد الأمريكى كليمينت جرينبرج، والذي وصف الفن وصفا مميزا بأنه التجربة النقية والجمالية (لا يشمل النوع الاجتماعى ويتسم بالعالية). انظر التالى بشأن بحث متميز للتاريخ والحواس فى الفلسفة الغربية:

Susan Stewart "Prologue: from the Museum of Touch" in Kwint et al, 1999, p17-36.

(٢٤) فى تاريخ الفن البريطانى:

John Berger's Ways of Seeing, London: Penguin 1972 and Laura Mulvey's 1975 essay on "Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, were influential texts which provided alternative models.

(٢٥) لتحليل مفصل لهذه الشروط وتأثيرها على كتابة ما بعد الحداثة التالية، انظر:

Amelia Jones (ed), Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party In Feminist Art History. California: UCLA, 1996 and the opening chapter of Amelia Jones, Body Art/ Performing the Subject. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.

(٢٦) Merleau-Ponty's later unfinished writing, including the essay, "The Intertwining - The Chiasm" published posthumously as part of Visible and Invisible, trans Alphonso Lingis, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968, are particularly important here. For Merleau-Ponty, perception is a creative act rather than a passive receiving of impressions and it is inseparable from its corporeality as "flesh in the world" for a critical discussion of Merleau-Ponty's ideas of corporeal and their significance for recent writers, see Vesseleu, Cathryn Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty, 1998.

(٢٧) ترى هيليري روبنسن أنه يمكن إدراك حضور الفنان المتجسد عند مستوى معين عندما تستقر ملامح الجسد المُنتج، وباستخدام المواد والموضوع وأخيرا رؤية تأثير هذه الأشياء على جسد المتلقى. انظر "Border Crossings" Womeinliness, body, representation in Plollock, Gri- selda (ed), Generation and Geographies, 1996, pp138-146.

(٢٨) أميليا جونز: ناقدة ومؤرخة فنية أمريكية، ومتخصصة في الفن النسوي (الترجمة).

(٢٩) Jones, A and Stepenson, A, 1999, p1.

(٣٠) "موقع وأداء" جزء من المعرض الزائر، الحوار المعاصر يشتمل على لوحات لكمال إبراهيم إسحاق وليلى الشوى وتركيب فنى لبنتول الفيكاكي وسعده جورج ومى غصوب وحورية النياتى وزينب سديره. معرض ومتحف باتشجر، ١٤ يوليو إلى ١٤ أغسطس ١٩٩٩.

(٣١) انوار سعيد "تأملات فى المنفى" in Ferguson et al, Out There, 1990, p366.

(٣٢) Cited In Weigel, Sigrd, Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin, 1996, p1555.

(٣٣) Bhabha, Homi K, The Location of Culture, 1994, p63.

(٣٤) Artist's Statement in Lloyd, Fran (ed), 1999, p173.

(٣٥) فرانز فانون: (٢٠ يوليو ١٩٢٥ - ٦ ديسمبر ١٩٦١) طبيب نفسانى وفيلسوف اجتماعى أسود، من مواليد فور دو فرانس - جزر المارتنيك، عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية (الترجمة).

(٣٦) Franzy Fanon. Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952).

(٣٧) مشهد تعبيرى لعملية التذكر يوازى مقولة بنيامين الشهيرة "لا يعنى قدرتك على التعبير عن الماضى تاريخيا معرفتك كيف كان" - (Walter). "ranke". Benjamin, Illuminations, edited by Hanna Arendt, 1973, p257.

(٣٨) Adrienne Rich, When We Dead Awaken: Writing as re-vision", in on Lie, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978, London: Virago, 1979.

(٣٩) Kaja Silverman, Threshold of the Visible World, 1996, p189.

أتوجه بالشكر إلى جيلى بوث على اقتراحها لى بقراءة أعمال كاجا سيلفرمان.

(٤٠) Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" In Willams, P and Chrisman, L (eds), 1993, p402.

(٤١) Rosemary Betterton, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996, p162.

(٤٢) المرجع نفسه ١٦٢.

(٤٣) Homi K Bhabha " The Other Queston: Difference, Discrimination and Discourse of Colonialallism" لدراسة موسعة انظر: In Ferguson et al, Out There, 1990, pp71-87.

(٤٤) Pasquier, Edith Marie, "Zineb Sedira: The Oblique Gaza" In Lloyd, F (ed), 1999, p 215.

(٤٥) المرجع نفسه ص ٢١٦.

(٤٦) Helle-Lucas In Margot Badran and Miriam Cooke (eds), Opening the Gates: A لمعرفة وافية عن دور الحجاب فى الجزائر انظر: Century of Arab Feminist Writing, 1990, 108-113.

(٤٧) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

Tina Sherwell, "Bodies in Representation: Contemporary Arab Women Artists" in Lloyd, F (ed), 1999, p67. (٤٨)

(٤٩) تقول مايدا يوجنجو فى كتابها الأخير "إذا كان الحجاب ممارسة معينة لتحديد الجسد بحسب المقتضيات السلطوية الشائعة، يصبح السفور أى عدم التحجب طريقة أخرى لتحول لحم الإنسان إلى تشكيل ما. مع هذا فإن الجسد الذى لا يختبئ وراء الحجاب يعد معياراً لتحديد فكرة ثقافية عامة للماهية جسد المرأة وماذا يجب أن يكون هذا الجسد" مايدا يوجنجو. Colonial Fantasies =: Towards a Faminist Reading of Orientalism, 1998, p115. أشكر تينا شرويل لتشجيعى على قراءة هذا الكتاب الذى يزخر بالأفكار.

Deniz Kandiyoti "Identity and Its Discontents: Women and the Nation" in Millennium: Jour- (٥٠) nal of International Studies, vol 20. No 3, 1991: pp429-43. للعلاقة بين المرأة والأمة انظر:

Elizabeth Edwards, Photographs as Objects of Memory in Kwint et al, 1999, p222. (٥١)

(٥٢) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

Franzy Fanon. Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952). Cit- (٥٣) ed by Hall, Cultural Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds). 1993, p394.

(٥٤) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

(٥٥) كاثرين دى ذيفر: عملت مدير مركز الرسم بنيويورك (١٩٩٩ - ٢٠٠٦)، رئيس تحرير مجلة Inside the Visible (الترجمة).

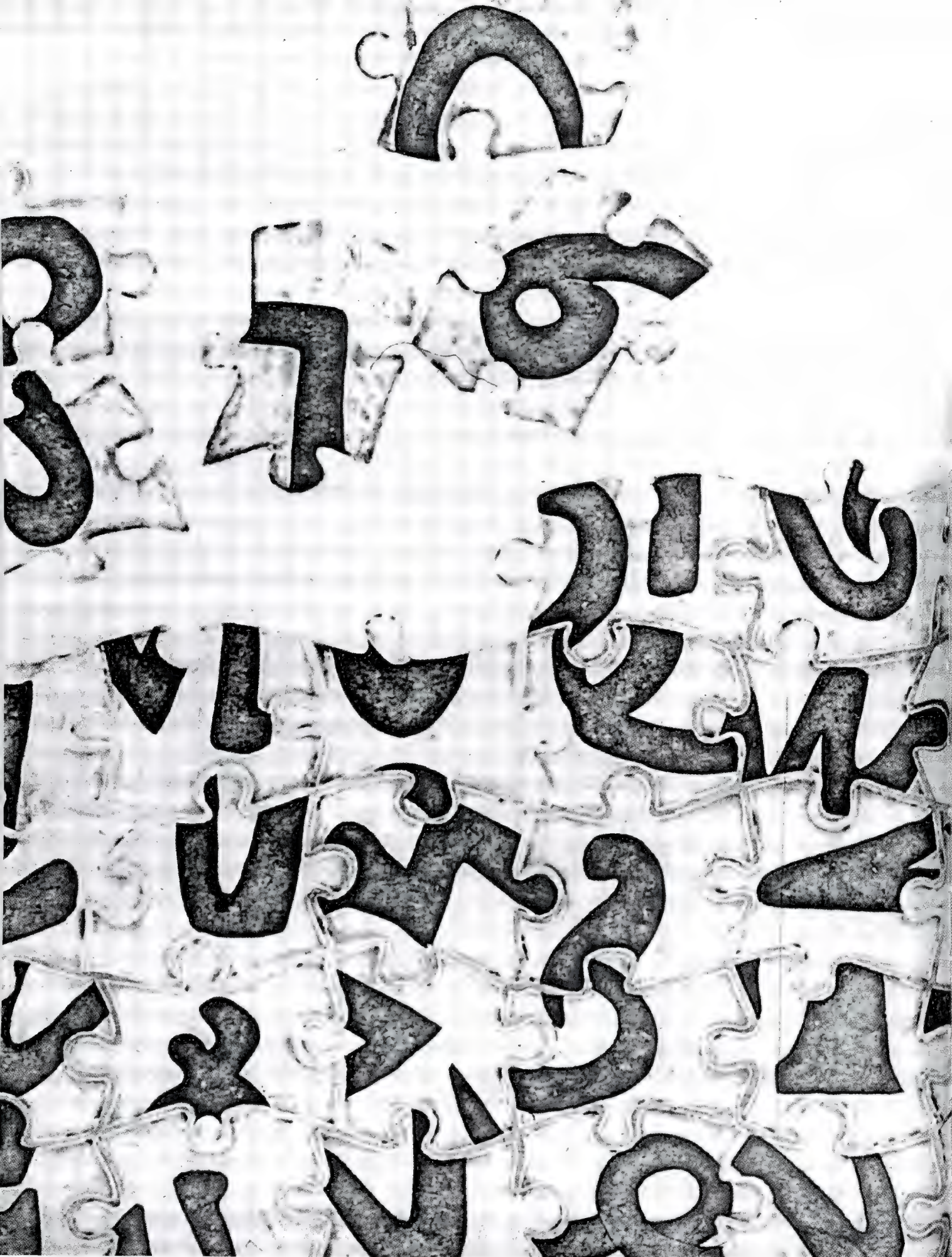
Catherine de Zegher, (ed), Inside te Visible, an Ellipical Traverse of 20th Century Art, 1996, p27. (٥٦)

Silverman, K. The Threshold of the Visible World, 1996, p190. (٥٧)

(٥٨) المرجع نفسه ص ٤.

Jones, A and Stephenson, A (ed), 1999, p3. (٥٩)





ريما فرح، أحاجي، ١٩٩٤ (تفاصيل - انظر الصورة الملونة رقم ٢٤).

## السير الذاتية للفنانات

### فريال الأدهمي

المجال: أكريلك وماء الذهب (التذهيب) وألوان مائية على القنب والورق.  
ولدت: فى بغداد بالعراق وتعيش بين البحرين والمملكة المتحدة.  
التعليم: جامعة بغداد.

### معارض فردية مختارة

جاليرى الكوفة عام ١٩٩٠.  
فندق إنتركونتيننتال - البحرين عام ١٩٨٨.

### معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" ويضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٦: فنانات العالم الإسلامى، جاليرى متحف إيسلنجتون، لندن.
- عام ١٩٩٥: الفنانات العربيات فى لندن، جاليرى السعيدى - لندن.
- The World's Women on-line Electronic Ballet، معرض شبكة الاتصالات - مؤتمر الأمم المتحدة - بكين - الصين.
- معرض الفنون العربية الجميلة، الغرفة التجارية العربية البريطانية، لندن.
- عام ١٩٩٤ جاليرى العبار: دبی - الإمارات العربية.
- أرامكو، جاليرى إنماء، المملكة العربية السعودية.
- عام ١٩٩٣: معرض الفنانين الدوليين، معهد إمبrial، لندن نظمته إدارة ملف الفن الشرقى.
- مؤسسة الفنانين العراقيين، الجاليرى الرابع - لندن.

عام ١٩٩٢: مهرجان المرأة العراقية للثقافة، جاليري الكوفة، لندن.

● جمعية الفنانات العراقيات، كمدن تاون لوك - لندن.

● الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) جاليري الكوفة - لندن.

عام ١٩٩١، الفنانات العراقيات، جاليري الكوفة - لندن.

● جمعية الفنانات العراقيات، جاليري ٤، لندن.

عام ١٩٨٨: المعرض السنوي لجمعية الفن البحرين، البحرين.

● جاليري الفن، البحرين.

عام ١٩٨٧: المعرض السنوي لجمعية الفن البحرين، البحرين.

### ملیكة أكرناى

المجال: ألوان زيتية على القنب: الحفر.

ولدت: فى مراكش بالمغرب وتعيش فى الدار البيضاء بالمغرب.

التعليم: مدرسة الفنون الجميلة فى الدار البيضاء من عام ١٩٦٦ - ١٩٧٠.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المركز الثقافى الإشباني، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

عام ١٩٩٦: المعرض الوطنى لباب الرواح، الرباط - المغرب.

عام ١٩٩٣: جاليري ألف باء - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٧: المركز الثقافى الفرنسى - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٣: معرض نادر - الدار البيضاء.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث -

مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري برونای - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: (8) Le Face Face des الدار البيضاء، المركز الثقافى الإشباني، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

- عام ١٩٩٧: Art and Dialogue، المعرض القومى لباب الرواح - الرباط.
- عام ١٩٩٦: ثلاث رسامات مغربيات، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن - أمريكا.
- المعرض الثامن عشر للرسم، جاليرى كانجوا كينمن، اليابان.
  - معرض مراكش - فنانون الفنى البصرى فى المغرب - المغرب.
- عام ١٩٩٥: جاليرى المنار، المغرب، سوريا، تونس.
- معرض الفن المعاصر، الرسم.
- عام ١٩٩٤: مركز أنفا الثقافى (معرض ألف باء)، بمناسبة القمة الاقتصادية للمرأة والسلام فى شمال إفريقيا والشرق الأوسط - مراكش - المغرب.
- عام ١٩٩٣: معرض Espace Ligne - الرباط.
- معرض اليونيسكو، باريس - فرنسا.
  - البينالى الدولى الأول للنحت، ماستريتش، هولندا.
- عام ١٩٩٢: المعرض القومى لباب رواج، الرباط.
- عام ١٩٩١: جراند بلاس، باريس - فرنسا.
- عام ١٩٩٠: ترينيال كراكوف - بولندا.
- عام ١٩٨٩: الرسم المغربى المعاصر، مركز ديل كوندى دوكى الثقافى، مدريد - إسبانيا.
- مركز أنفا الثقافى والمركز الثقافى الفرنسى - الدار البيضاء.
- عام ١٩٨٨: البينالى الدولى الثانى للفن، بغداد - العراق.
- مركز أنفا الثقافى ومركز معارف الثقافى - الدار البيضاء.
- عام ١٩٨٦: معرض خريجي الفنون الجميلة - معهد الفنون الجميلة - الدار البيضاء.

## جنان العانى

- المجال: التصوير الفوتوغرافى والفيديو.
- ولدت: عام ١٩٦٦ فى كركوك بالعراق وتعيش فى لندن - المملكة المتحدة.
- التعليم: ١٩٨٦ - ١٩٨٩ معهد بياض للفنون.
- ١٩٩١ - ١٩٩٥ جامعة ويستمينستر، ليسانس فى اللغة العربية.
- ١٩٩٥ - ١٩٩٧ الكلية الملكية للفنون، ماجستير فى التصوير الفوتوغرافى.



## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨: معرض ماجيريت هارفي، سانت ألبانز - المملكة المتحدة.

عام ١٩٩٧: معرض هاريت جرين، لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث -

مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧ ٢٠/٢٠ معرض كينجس جيت: لندن.

● معرض Ruch, GI، زيلونا جورا - بولندا.

عام ١٩٩٦-١٩٩٧: جائزة جون كويال للصور الفوتوغرافية (الجائزة الأولى)، المعرض القومي للتصوير - لندن.

عام ١٩٩٦: الفن المعاصر من مجموعة المتحف، متحف الحرب الإمبريالية - لندن.

● معرض After Eden - جاردن جاليري - يوكسال - ستافورشير.

عام ١٩٩٥: Natural Settings، تشيلسي فيزيك جاردن - لندن.

● معرض كونكورس - Art History Representation - لندن.

عام ١٩٩٤: Who's looking at the Family? معرض باربيكان للفنون - لندن.

عام ١٩٩٢: No more heroes any more، الأكاديمية الملكية الإسكتلندية - إيدنبرج.

● Declarations of War، الفن المعاصر من مجموعة متحف الحرب الإمبريالية، كيتل يارد - كمبريدج.

عام ١٩٩٢: Fine Material for a Dream: إعادة تقييم الاستشراق، متحف هاريس ومعرض الفن، بريستون، جولة

لمتحف فيرنس ومعرض الفن، هول ومعرض أولدهام للفن - أولدهام.

● معرض وايت شيبيل - وايت شيبيل - لندن.

عام ١٩٩١: Contact - القاعة الملكية للمهرجانات - لندن.

● معرض Sign of the Times - كامراورك - لندن.

● معرض Guemica Revisited: Artists' Response to the Gulf War، جاليري الكوفة - لندن.

عام ١٩٨٩ - ١٩٩٠: معرض وايت شيبيل - وايت شيبيل - لندن.

عام ١٩٨٧: Women in View، معرض بريكستون للفنون - لندن.

## ثريا البقسمى

المجال: أكليريك ورسم زيتى على القنب والطباعة الأحادية

ولدت: عام ١٩٥٢ فى الكويت - وتعيش فى مدينة حوالى بالكويت.

التعليم: ١٩٧٢ - ١٩٧٣ كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٩٧٤-١٩٨١ معهد سوريكوف للفنون، موسكو - ماجستير فى التعليل والتصميم.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: الجمعية العمانية للفنون الجميلة، مسقط - عمان.

● فندق تاج مرجبة، سوسة - تونس.

● مكتب الألمانى للأجانب - بون - إبندورف - ألمانيا.

● معرض أجانتا، نيودلهى - الهند.

عام ١٩٩٨: الجامعة المركزية للجنسيات، بكين - الصين.

● معرض فيا لارجا - فلورنس - إيطاليا.

عام ١٩٩٧: دار الكوت - صنعاء - اليمن.

● المؤسسة الثقافية، أبو ظبى - الإمارات.

● كازا دى إيطاليا - أسمرة - إريتريا.

● المركز الثقافى العربى - دمشق - سوريا.

● معرض الفنون، ضاحية عبد الله السالم - الكويت.

عام ١٩٩٦: متحف الفنون التطبيقية، بودابست - المجر.

● جاليرى كونيوسور للفنون - لندن.

عام ١٩٩٥: جاليرى أحمد العدوانى - الكويت.

عام ١٩٩٤: مركز الفن - المتحف القومى للبحرين.

● المتحف سكوبجى القومى - مقنونيا.

● دار الأوبرا المصرية - القاهرة - مصر.

● جاليرى غدير - الكويت.

عام ١٩٩٢: جاليري غدير - الكويت.

● مسرح كلية أثينا - اليونان.

عام ١٩٩١: جاليري غدير - الكويت.

● جاليري ألباين - لندن.

● جاليري كيكوس - بافوس - قبرص.

عام ١٩٩٠: جاليري غدير - الكويت.

عام ١٩٨٨: جاليري غدير - الكويت.

عام ١٩٨٦: نقابة الصحفيين الكويتيين - الكويت.

عام ١٩٧٩: جاليري الفن الحر - الكويت.

عام ١٩٧١: المتحف القومي للكويت.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٩ بينالي الرابع للفنون بالشارقة- الشارقة - الإمارات العربية

عام ١٩٩٨: مهرجان القرن الثقافي - جاليري الفنون - الكويت.

● برنامج التنمية التابع للأمم المتحدة، مسرح مشرف - الكويت.

عام ١٩٩٧: مهرجان القرن الثقافي - جاليري الفنون - الكويت.

عام ١٩٩٦: مهرجان القرن الثقافي - جاليري الفنون - الكويت.

● معرض الفنانين العرب، المركز الثقافي المصري - لندن.

● أسبوع الكويت الثقافي - بيروت و الكويت.

● معرض الفنانات العربيات - معرض بلدنا - عمان - الأردن.

عام ١٩٩٥: أسبوع الكويت الثقافي - الدار البيضاء - المغرب.

● مهرجان القرن الثقافي الثاني - جاليري أحمد العدوانى - الكويت.

● بينالي اللاذقية - سوريا.

- بينالى الشارقة للفنون - الشارقة - الإمارات العربية.
- المتحف القومى للبحرين - البحرين - المنامة.
- عام ١٩٩٤: مهرجان القرن الثقافى الثانى - جاليرى أحمد العدوانى - الكويت.
- معرض مؤسسة الكويت لحقوق الإنسان، جمعية الخرجين - الكويت.
- عام ١٩٩٤-١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن، شيكاغو - ميامى - أتلانتا - أمريكا.
- عام ١٩٩٣: الترينالى الدولى لفن الجرافيك - القاهرة - مصر.
- المؤسسة الكويتية لحقوق الإنسان، جاليرى غدير - الكويت.
- جاليرى ألبرت - لندن.
- عام ١٩٩١: المعرض Children's Illustrations الدولى - براتيسلافا - سلوفاكيا.
- عام ١٩٨٨: المعرض Formative Arts الدولى - العراق.
- عام ١٩٨٥: معرض Contest Square - بلدية الكويت.

## دوريس بيطار

المجال: الرسم بالألوان الزيتية على القنب.

ولدت لبنانية فى بغداد ونشأت فى لبنان وفيما بعد فى نيويورك وتعيش فى سان دييجو بكاليفورنيا.

التعليم: ١٩٨١ جامعة ستيت فى نيويورك، بورتشاس - بكالوريوس فى الفنون الجميلة.

١٩٩٣ جامعة كاليفورنيا، سان ديجو - ماجستير فى الفنون الجميلة.

١٩٩٥-١٩٩٦ متحف ويتنى لبرنامج الدراسة المستقلة للفن الأمريكى.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: Lebanese Linen، دوريس بيطار، ديفيد زيف، سان ديجو، كاليفورنيا.

عام ١٩٩٧: دوريس بيطار، جاليرى هايد، كلية جروس ماونت، الكاجون - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٦: In the Seasons of Heat and Cold، جاليرى جون ستلينج، جامعة سان ديجو ستيت، امبريال كامبس،

كاليسكو - كاليفورنيا.



عام ١٩٩٥: People of the Book، جاليري ديفيد زيف، سان ديغو - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤: Ornamental Subjects، جاليري بوهم، كلية بالومار، سان ماركوس، كاليفورنيا.

● Under the Sun of the West، متحف أولترناتيف، نيويورك.

عام ١٩٩٤: Looking at Delacroix، مجمع الفنون البصرية الجديد، جامعة كاليفورنيا - سان ديغو - لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٨: Trees and Roots، معهد سان ديغو للفنون، كاليفورنيا.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩: متحف الفن المعاصر، مزاد سان ديغو الفني ٩٩، متحف الفن المعاصر، لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٩٦: "Substituting 'Rasquachismo' for 'Mimesis'" - دوريس بيطار، ومريام إسحاق، فاطيمة توجار، سبوت - نيويورك.

١٩٩٥-٩٦ معرض Whitney 1995-96 Independent Study Program، متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك.

● هنا وهناك، تحديث: كوينهاجن ٩٦، كونهاجن - الدانمارك.

عام ١٩٩٥: فنانون سان ديغو ١٩٩٥، جاليري ديفيد زيف، سان ديغو - كاليفورنيا.

● Artists' View: عالم العرب، جاليري الجامعة، جامعة ويلايميت، سالم أوريون.

● Black & White & Color 111، جاليري ديفيد زيف، سان ديغو - كاليفورنيا.

● فنانون الجاليري: جاليري 94 Insite، ديفيد زيف، سان ديغو - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤: Colective Binacional 2 - مركز تيجوانا الثقافي، تيجوانا بي سي، المكسيك، ومركز مكسيكالي الثقافي - بي سي - المكسيك.

عام ١٩٩٠: Paintings، دوريس بيطار، تحت رعاية اللجنة العربية الأمريكية المناهضة للتمييز، لوس أنجلوس، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩: "No Humans Involved"، إن إتش أي عمل جماعي، جاليري فلور واى كانتو - جامعة سان ديغو ستيت - سان ديغو - كاليفورنيا.

● معرض "Guild Juried" متحف الفنون - سان ديغو - كاليفورنيا.

عام ١٩٨٣: Yale on Trial - جاليري ٢٢ وولستر، ٢٢ وولستر ستيت - نيويورك.

المجال: الحفر والطباعة الأحادية.

ولدت عام ١٩٥٥، في عمان، الأردن: وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.

التعليم ١٩٧٧ ، كلية كمبريدج للفنون - المملكة المتحدة.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: جاليري أتاسي - دمشق - سوريا.

جاليري ٧٠ x ٥٠، بيروت - لبنان.

عام ١٩٩٣: جاليري أفرودي - إزمير - تركيا.

عام ١٩٩٢: جاليري ألف، الزمالك - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩١: جاليري تنجر فلاندريا - طنجة - المغرب.

جاليري بلم - طوكيو - اليابان.

عام ١٩٨٩: جاليري سلطان - الكويت.

عام ١٩٨٦: فان ونجر - أنقرة - تركيا.

عام ١٩٨٦: الجاليري - عمان - الأردن.

عام ١٩٨٤: جاليري الجرافتي - لندن.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري برونای - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: أفرودي - إزمير - تركيا.

جاليري أودا - إسطنبول - تركيا.

عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، وشنطن دى سى، شيكاجو، ميامى، أتلانتا، أمريكا.

عام ١٩٩٤: الكلية الأمريكیة - لندن.

عام ١٩٩٢: جاليري ألف، وشنطن دى سى - أمريكا.

● فون كرانش - كولونيا.

عام ١٩٩١: استديو ٥، سيبو، اكيوكورو - اليابان.

عام ١٩٩٠: جاليري المجلس، دبي - الإمارات المتحدة.

عام ١٩٨٩: Egee Art - لندن.

عام ١٩٨٨-١٩٩١، It's Possible - معرض مسافر، الولايات المتحدة وأوروبا.

عام ١٩٨٧: أى سى سى بى - جنيف - سويسرا.

عام ١٩٨٦: Bordeaux Collection - الأكاديمية الملكية - لندن.

● جاليري المول - لندن.

● جاليري فالكون - الرياض - السعودية.

عام ١٩٨٥: جاليري التراث العربى، الخبر - السعودية.

● المركز الثقافى الإسلامى - لندن.

عام ١٩٨٤: الفنانون العرب، جاليري جرافتى - لندن.

### ميسلون فرج

المجال: خليط مشترك بين لوحات الرسم واللوحات المصنوعة من قماش القنب.

ولدت عام ١٩٥٥، لأبوين عراقيين فى ولاية كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية وتعيش الآن فى لندن.

التعليم: ١٩٧٣-١٩٧٨، جامعة بغداد، بكالوريوس فى الهندسة المعمارية.

### معارض فردية مختارة.

عام ١٩٩٥: كان ياما كان فيه حضارة - جامعة لندن، لندن.

عام ١٩٩٤: Oriental Delight - مركز تروكادير - لندن.

عام ١٩٩٣: Vibrations from my Past، جاليري أوكشاير - تكساس - الولايات المتحدة الأمريكية.

عام ١٩٩٢: Sisters in i. Harmony - جاليري روشان - لندن.

Falth - جاليري أرجيل - لندن.

عام ١٩٨٩: هوم سويت هوم - بغداد - العراق.

عام ١٩٨٥: Longing, Espace 2000 - باريس - فرنسا.

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠١ : International Print Portfolio - فنانون لحقوق الإنسان - معرض جوال بدأ في دوربان بجنوب إفريقيا.

عام ٢٠٠٠ : pARTicipation, Eu-man (European Union-Migrant Artists), هلينسكى، فنلندا، - كابلتيهيداس بافستامو - هليسنكى - جاليرى شامبلا، كويهاجن، الدنمارك جاليرى دوكلاند - لندن.

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى برونواى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: الذكرى العشرون، جاليرى سونى و Egee Art - لندن.

عام ١٩٩٧: Homage to Jawad Selim -، جاليرى كوفى - لندن.

● استديوهات ريفر سايد - لندن.

● متحف مان كايند - متحف فن المرأة - لندن.

عام ١٩٩٦: الفن الشرقى والإيسلندى، الإلهام لويليام موريس، احتفال ميرتون للفنون، ميرتون - لندن.

عام ١٩٩٥: عيون عربية - وزارة الثقافة والمعلومات - الشارقة - الإمارات العربية.

● Visions of the East and West، سايد إنترپورز - لندن.

● Arab Artist Fine Arts - الغرفة العربية البريطانية للتجارة - لندن.

عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون - واشنطن - شيكاغو - ميامى، أتلانتا، الولايات المتحدة الأمريكية.

● Culture and Continulty - مركز ميتلاند للفن - برمنجهام.

عام ١٩٩٣، جاليرى (٤) - لندن.

● Our Home Land and Us - كلية إمبريال- لندن.

عام ١٩٩٢: المهرجان الثقافى العراقى - كمدن لوك - لندن.

● مهرجان الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) - جاليرى كوفى - لندن.

● احتفال فن المرأة العراقية - جاليرى كوفى - لندن.

عام ١٩٩١: جاليرى كوفى - لندن.

● Contemporary Collectors - أرتيزانا - مانشستر.



عام ١٩٨٩: مهرجان البيئالي الدولي للفن في بغداد - بغداد.

● جاليري أورفالي - بغداد.

● الأسبوع الدولي للمرأة - جاليري البرازيل - البرازيل.

عام ١٩٨٨: معرض جراند إيك - معهد تشلسي للفن - لندن.

● Contemporary Artists and Calligraphy - إيجي أرت كونسالتنسي - لندن.

● الفنانة العربيات في الأمم المتحدة، جاليري كوفي - لندن.

### بتول الفيكاكي

المجال: الألوان الزيتية على القنب والرسم.

ولدت عام ١٩٤٢، في بغداد، العراق: وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٦٣ بكالوريوس من معهد بغداد.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: قاعة الدكتور كريستان هايدن - ترونستين - ميونخ - ألمانيا.

عام ١٩٩٧: جاليري بلدنا - عمان الأردن.

عام ١٩٩٤: سايد إنترپورز - لندن.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث -

مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: المعرض الدولي الحادي عشر للفنون الجميلة - المحرس - تونس.

عام ١٩٩٧: المعرض الدولي للفنون الجميلة - المحرس - تونس.

عام ١٩٩٦: معرض الطفل الفلسطيني - دبي.

عام ١٩٩٥: معرض الفنانين العرب - الغرفة العربية البريطانية للتجارة - لندن.

عام ١٩٩٣: جاليري أورفالي - بغداد.

- عام ١٩٩٢: معرض الفن العراقي الحديث - المركز الثقافي الملكي - الأردن.
- عام ١٩٩١: المعرض المشترك مع إبراهيم العبدلي - المركز الثقافي الملكي - الأردن.
- معرض الفن العراقي - اتحاد الفنانين العراقيين - إيطاليا.
- عام ١٩٩٠: معرض الفنانات العراقيات - البرازيل.
- عام ١٩٨٩: المهرجان الدولي الثاني - البينالي - بغداد.
- عام ١٩٨٨: معرض النصر والسلام - بغداد.
- عام ١٩٨٧: معرض الشهداء - بغداد.
- عام ١٩٨٦: معرض بغداد الدولي الأول - البينالي - بغداد.
- عام ١٩٨٥: المعرض السنوي - جاليري أورفالي - بغداد.
- عام ١٩٨٤: معرض الجرافيك - جاليري الرواق - بغداد.
- عام ١٩٨١: معرض الفن العراقي الحديث - عمان و بغداد.
- عام ١٩٨٠: المعرض القومي للفنانات العربيات - بغداد.
- عام ١٩٧٩: معرض الفن والثورة، جريدة الثورة - بغداد.
- عام ١٩٧٦: معرض الفن العراقي الحديث - باريس و بون و لندن.
- عام ١٩٧٥: معرض الفنانات العراقيات - الكويت و مدريد و فيينا و إيطاليا.
- عام ١٩٧٤: المعرض المتنقل للفن العراقي و باريس و دمشق و الكويت.
- عام ١٩٧٣: مهرجان الواسطي - المتحف القومي للفن الحديث - بغداد.

#### سعدده جورج

- المجال: متنوع، من تركيب ونحت وطباعة وتصوير فوتوغرافي.
- ولدت عام ١٩٥٠، في العراق: ونشأت في لبنان وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.
- التعليم: ١٩٧١-١٩٧٦ تدرّبت كطبيبة.
- ١٩٩٧ كلية سانت مارتن المركزية للفن والتصميم - شهادة البكالوريوس.
- ١٩٩٥ فنانة مقيمة - مركز سمول مانسيونز للفنون - لندن.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: جاليري جريفيان - لندن.

عام ١٩٩٥: الباحثون - جاليري مسرح فوير - لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري برونائى - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٦: المعرض الدولى للفن - باريس.

● المعونة الثقافية لبوسنة متحدة - كوفنت جردن - لندن.

● الاكاديمية الإيطالية "أولم" - المركز التجارى الإيطالى - لندن.

عام ١٩٩٥: الفنانون العرب فى بريطانيا - الغرفة العربية البريطانية للتجارة - لندن.

● Seeing i Believing - مركز وترمان للفنون - لندن.

● Faulkner's Fine Papers - جاليري ليثبى - لندن.

عام ١٩٩٤: Hard Space - مركز وترمان للفنون - لندن.

عام ١٩٩٢: Mono 93، مركز سمول مانسيونز للفنون - لندن.

● موضوعات الفن - جاليري أوليسك - ريتشموند - مقاطعة سرى - بريطانيا.

عام ١٩٨٩: Roots - بريستول.

عام ١٩٧٨: مهرجان Rue Makhoul للفنون - بيروت - لبنان.

عام ١٩٧٦: مهرجان Rue Bliss للفنون - بيروت - لبنان.

## مى غصوب

المجال: نحت وتركيب وأداء.

ولدت عام ١٩٥٢، فى لبنان: وتعيش الآن فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٧١-١٩٧٤ الجامعة الأمريكية - بيروت - لبنان.

١٩٧١ - ١٩٧٥ الجامعة اللبنانية - أدب فرنسى.

١٩٨٨-١٩٩٢ كلية مورلى - لندن - نحت.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: جاليري أرجايل - ميتال بلوز - لندن.

عام ١٩٩٣: الأداء المسرحي مع النحت - جاليري كوفي - لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري برونواي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: Displaces, Installation حول موضوع اللاجئين - قاعة شورديتش تاون - لندن.

● Installation - جاليري مكتبة ستوك نيو ولنجتون - لندن.

عام ١٩٩٦: Under Different Skies - كونهاجن.

عام ١٩٩٤: جاليري ٢٣ - لندن.

عام ١٩٩٣: جاليري كوفي - لندن.

عام ١٩٩٣: The Witching Hour and a Half - أى سى إيه - لندن.

عام ١٩٨٥: هولاند بارك أورانجى - لندن.

## وفاء الهضبيى

المجال: متنوع، الرسم وتطريز الجلود.

ولدت عام ١٩٦٦، فى أصيلة - المغرب وتعيش الآن فى أصيلة.

التعليم: أصيلة وطنجة والمغرب ولشبونة والبرتغال.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المؤسسة الثقافية - أبو ظبى - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٣-١٩٩٤: مكتب هنرى كيسنجر - الرباط - المغرب.

عام ١٩٩٣: المركز الفنى - المنامة البحرين.

● فندق المنزة - طنجة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.



● متحف البطحاء - فاس - المغرب.

● متحف الأوداية - الرباط - المغرب.

عام ١٩٨٥: المركز الثقافي الإسباني - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٤: جمعية قدامى الإمام الأصيلي - أصيلة - المغرب.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري برونائى - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: متحف دكار - سنغال.

عام ١٩٩٧: Hallamash - جاليري سور - فيينا - النمسا.

● البينالى الدولى الثالث للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: مركز الحسن الثانى - أصيلة - المغرب.

● قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.

عام ١٩٩٥: البينالى الدولى الثانى للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥: مهرجان الخزف - البحرين.

عام ١٩٩٤: مركز الفنون، المنامة البحرين.

● Homage to Tshikaya Otomsee، المهرجان الثقافى الدولى - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قاعة القدس - المغرب.

عام ١٩٨٩: المركز الثقافى الفرنسى - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦-٨: مركز الحسن الثانى - موسم أصيلة - أصيلة.

عام ١٩٨٨: المؤتمر الإفريقى (عن الأسرة).

● فندق حياة ريجينسى - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦: جمعية القدامى الإمام الأصيلي - أصيلة.

عام ١٩٨٤: قصر الثقافة - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨٣: دار الشباب - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٢: دار الشباب - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨١: قاعة البرج - أصيلة - المغرب.

## كمالة إبراهيم إسحاق

المجال: رسم بالألوان الزيتية على القنب - أكليريك على الورق.

ولدت عام ١٩٣٩: في أم درمان، السودان وتعيش في مسقط - عمان.

التعليم:

١٩٥٩-٦٣ : كلية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية- الخرطوم.

١٩٦٤-٦٦ : الكلية الملكية للفن، لندن (رسم جدارى).

١٩٦٨-٦٩ : الكلية الملكية للفن، لندن (طباعة حجرية - طباعة بالحروف - التصوير).

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٧٠: جاليري أخناتون للفن - القاهرة - مصر.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناى - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧: Transafrican Art - متحف أورلاندو للفن - أمريكا.

عام ١٩٩٦: الفنانون العرب - الاردن - عمان.

عام ١٩٩٥: النساء العربيات فى الفنون / عيون عربية، الشارقة - الإمارات العربية.

● سبع قصص من إفريقيا، جاليري وايت شيبيل للفن، لندن.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن - شيكاغو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٨٦: عشر نساء عربيات من العالم، جاليري كارولين هيل - نيويورك - أمريكا.

عام ١٩٨٢: بينالى - بافيلون السودان - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٧٧: الفن الإفريقي المعاصر - جامعة هووارد - واشنطن.

عام ١٩٧٣: المهرجان الإفريقي - تونس.

عام ١٩٧٠: بينالي، بافيلون السودان - فيستاك - نيجيريا.

عام ١٩٦٩: الفن الإفريقي المعاصر - مركز كمدن للفنون، لندن.

عام ١٩٦٣-٨: معارض ونتر - جمعية فناني الفنون الجميلة في الخرطوم - السودان.

عام ١٩٦٣-٤: مؤسسة هارمون - نيويورك - أمريكا.

عام ١٩٦٣: بينالي - ساو باولو - بافيلون السودان - البرازيل.

عام ١٩٦٢: معرض العالم، بافيلون السودان - نيويورك - أمريكا.

## غادة جمال

المجال: متنوع على الورق والخشب.

ولدت عام ١٩٥٥: في بيروت - لبنان: وتعيش في لوس أنجلوس - كاليفورنيا - أمريكا.

التعليم:

١٩٨٤: كلية جامعة بيروت - لبنان - بكالوريوس في الدراسات الليبرالية.

١٩٩١: جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش - كاليفورنيا - ماجستير في الرسم والتلوين.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: جاليري أجيال، بيروت - لبنان.

لوحات لغادة جمال - بلازا كلوب - برمانا - لبنان.

عام ١٩٩٠: لبنان - سيتي سكيب - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

لبنان - لاند سكيب - جامعة كاليفورنيا ستيت - لونج بيتش.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٧: الفنانون خريجو الجامعة الأمريكية بلبنان ، جاليري الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية -

بيروت - لبنان.

● خمسة فنانين من لبنان - جاليري حمورابي للفن - عمان - الأردن.

- مهرجان الفن رقم ٩٧: Landscape and Cityscape in Lebanese، الكلية الدولية، بيروت - لبنان.
- Books as Art: معرض الذكرى العاشرة: المتحف القومي للمرأة في مكتبة الفنون ومركز الأبحاث - واشنطن.
- مهرجان صيف ٩٧: دار الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.
- عام ١٩٩٦: صيف ٩٦ دار الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.
- ومعرض الخريف ٢٠ في متحف سرسق نيكولا، ١٩٩٦ - بيروت - لبنان.
- أصدقاء فوندرى - مؤسسة فوندرى - واشنطن.
- Contemporary Urban Landscape - معرض لونج بيتش للفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا.
- Paradox and Perception: رون ربرتش، وليون كراكو وغادة جمال، وكارولين بوك فوسبورف، جاليري الفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا.
- Small Wonders II، جاليري براند - سانتا أنا - كاليفورنيا.
- ١٩٩٥: Surroundings - جمال ومينورس، جاليري براند - سانتا أنا.
- Restless Voices: التجريد من لوس أنجلوس، جاليري سشيك.
- كلية سكدمور - ساراتوجا سبرنجز - نيويورك.
- عام ١٩٩٤: غادة جمال وكارولين بوك فويورف، جنائس إم أرنولد - Sacred Grounds - سان بتر - كاليفورنيا.
- Women In the Arts - بنك جراند القومي - سانتا أنا - كاليفورنيا.
- عام ١٩٩٣: أربعة فنانين عرب من الولايات المتحدة - مؤسسة عبد الحميد شومان - عمان - الأردن.
- غادة جمال وروث إريتش ورودا ويسمان - Shaken Realities - جاليري الفنون الجميلة بجوسلن - تورانس - كاليفورنيا.
- Art of the Small: رسومات لأربع فنانين من لوس أنجلوس - جاليري بلاديو - لوس أنجلوس - كاليفورنيا.
- Structure and Content، ماكيل فلونس وزملاء آخرون، سانتا مونيكا - كاليفورنيا.
- Still Life in Lebanese Art - جاليري الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية - بيروت - لبنان.
- عام ١٩٩٢: Abstract Artists، أعمال فنية على الورق، جاليري إكس - إكسبتر - إنجلترا.
- World News، مركز ماكنثر الثقافي - فولرتن - كاليفورنيا.
- عام ١٩٩١: معرض أعضاء مركز أنجل جات الثقافي - سان بتر - كاليفورنيا.
- World News, Beyond Baroque, Venice, CA، كاليفورنيا، عام ١٩٩٢، The Onyx، لوس أنجلوس - كاليفورنيا.



عام ١٩٩٠: Long Beach Art Expedition، جاليرى برنت وركس- لونج بيتش - كاليفورنيا.

● Group 390 - جامعة كاليفورنيا ستيت - لونج بيتش - كاليفورنيا.

● WAM - متحف داوونى للفنون - داوونى - كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩: Group 89 - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

● Group 89 (II) - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

عام ١٩٨٨: معرض الخريجين - كلية جامعة بيروت - لبنان.

● المعرض السنوى لبيت الدين - قصر بيت الدين - لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).

● ومعرض الخريف ١٢ فى متحف سرسق نيكولا، ١٩٨٦ - بيروت لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).

عام ١٩٨٥: ثلاثة خريجين من جامعة بيروت جاليرى الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية - بيروت - لبنان.

## ليليان كرنوك

المجال: الرسم الزيتى والأكليرك على القنب والزجاج.

ولدت عام ١٩٤٤: فى القاهرة - مصر، وتعيش الآن فى كولومبيا البريطانية - كندا.

التعليم:

١٩٦٦: أكاديمية الفنون الجميلة - روما.

١٩٩١: جامعة كولومبيا البريطانية- فانكوفر - ماجستير فى تعليم الفن.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٣: معرض "Retrospective" 1988-93، جاليرى ألف - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩٢: Ibrahim، مركز جاليرى المحطة l'annonciation، كويك.

أسود- أخضر، جاليرى معهد جوته - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩١: Eastern Desert، جاليرى لا بارت دى سابل- القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٨: Hautungen - جاليرى إيفا - بون - ألمانيا.

صبرة وشتيلا - جاليرى معهد جوته - القاهرة.

عام ١٩٨٧: الأبسط الطائرة - جاليري المركز الثقافى الإيطالى - القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٥: Miniatures and Books - جاليري معهد جوته - القاهرة وجاليري أوستراكا - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٨٣ - ٤: Desertscares - المركز القومى للفن - الجاليري الرئيسى - القاهرة - وجاليري سامية زيتون، المعادى: جاليري معهد جوته - الإسكندرية.

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠: المتحف القومى للحضارة، أوتوا.

عام ١٩٩٧: المعرض الدولى السادس للنحت، جاليري الفنون الجميلة - جامعة هاواي.

Rhythm and Forms - تأملات بصرية حول الشعر العربى - جاليري الفنون الجميلة - جامعة أركنساس، جاليري الفنون الجميلة - جامعة كاليفورنيا فى بريكل.

عام ١٩٩٥: Artist's View - العالم العربى - جاليري ويلاميت للفنون - جامعة ويلاميت - سالم - أوريون - أمريكا.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاغو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٤: Time Machine - القاعة الرئيسية لهيئة الآثار المصرية - المتحف البريطانى بلندن.

عام ١٩٩٣: "L'annonciation"، كوك، مركز الفنون، ليلهامر - النرويج.

● "Easthetica Diffusa: Natura- Mater 4"، المركز الاجتماعى - ساليرنو - إيطاليا، مركز إنترناشيونال مالتى ميديا - سانت بافس فيجف - البلجيك.

عام ١٩٩١: Papier-Parallel - نادى الفن الحديث - اشفنبورج - ألمانيا.

عام ١٩٩٢: Ecart، بوريال مالتى ميديا - مركز المحطة للمعارض.

عام ١٩٩٠-١٩٩١:

● ثمانية فنانين من مصر، معرض قاعة المؤتمرات، أوجسبورج - معرض قاعة المؤتمرات، روزيهام - ألمانيا.

● قصص طبيعية - متحف جنوى - إيطاليا.

عام ١٩٨٦: البيئالى الأول للورق - متحف ليوبولد هوتش - دورين - ألمانيا.

عام ١٩٨٢: بينالى الإسكندرية - متحف الفن الحديث - الإسكندرية - مصر.

## ليلى كوبه كواش

المجال: مختلط ورسم زيتى على القنب.

ولدت عام ١٩٤٥: فى بغداد - العراق، وتعيش الآن فى واشنطن.

التعليم:

١٩٦٦: معهد مانسستر للفنون والعمارة.

١٩٩٢: معهد كوركوران للفن - واشنطن.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: معرض Dawns and Invocations - جاليرى مجنة للفن - أثينا.

عام ١٩٩٦: مركز الأكاديمية الثقافية - أثينا - اليونان.

● مركز أبوظبي الثقافى.

عام ١٩٩٤: معابر - المركز الثقافى الملكى - عمان الأردن.

عام ١٩٩٢: مؤتمر أيه دى سى - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٩١: Words, Echoes and Images - جاليرى ألف - جورج تاون - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٧: Movements and Traditions - فندق هيلتون - أثينا - اليونان.

عام ١٩٨٦: صندوق النقد الدولى - واشنطن - الولايات المتحدة.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: Artist's View - العالم العربى - جاليرى ويلاميت للفنون - جامعة ويلاميت - سالم - أوريون -

أمريكا.

عام ١٩٩٥: عرض القدس الثقافى - المؤسسة الثقافية - أبو ظبى.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاغو - ميامى -

أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٣: Interpretations In Texture - جاليرى مايكل ستون - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٩٢: جاليرى كوركوران وايت وولس - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٩: جاليرى ألف - واشنطن - الولايات المتحدة.

• جاليرى براثين نوسى - نيويورك سىتى - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٤-٦: Through Arab Eyes - جوال فى الولايات الوسطى لأمريكا.

## صبيحة خمير

المجال: الرسم وإعداد الكتب المصورة.

ولدت عام ١٩٥٩: فى تونس وتعيش الآن فى لندن.

التعليم:

١٩٨٦: جامعة لندن - معهد الدراسات الشرقية والإفريقية، ماجستير (بامتياز) فى الفن الإسلامى

والعمارة.

١٩٩٠: دكتوراه من جامعة لندن - جامعة بنسلفانيا - فيلادلفيا - الولايات المتحدة - زمالة ما بعد حصولها على

الدكتوراه فى التاريخ - قسم تاريخ الفن.

## أعمال مصورة

عام ١٩٩٤: Island of Animals - ربع سنوية - لندن.

عام ١٩٧٨: Le Nuage Amoureux - ماسبيرو - باريس.

عام ١٩٧٥: L'Ogresse - ماسبيرو - باريس.

## أغلفة كتب

السيد المحترم - نجيب محفوظ.

النمر فى اليوم العاشر - زكريا تامر.

رؤية بعيدة لمأذنة - إيفا رفعت.



## معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى برونائى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٨ : معهد الدراسات الشرقية والإفريقية - جامعة لندن - لندن.
- المركز الإسماعيلى - لندن.
- عام ١٩٩٤-٩٥ : قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاغو - ميامى - أتلانتا - أمريكا.
- عام ١٩٩٣ : جاليرى كوفى - لندن.
- عام ١٩٨٨ : جاليرى كوفى - لندن.
- عام ١٩٨٧ : جاليرى كوفى - لندن.
- عام ١٩٨٦ : المركز الإسلامى - لندن.
- عام ١٩٧٩ : مركز بويرج بوديمو - باريس - فرنسا.
- أول رواية "Waiting in the Future for the Past to Come" نشرت فى مجلة ربع سنوية - لندن - ١٩٩٣.

## نجاة مكي

المجال: متنوع على الورق.

ولدت عام ١٩٥٦ : فى دبی - الإمارات العربية وتعيش بين الإمارات العربية والقاهرة فى مصر.

التعليم:

١٩٨١ : كلية الفنون الجميلة - القاهرة - مصر (نحت وحفر).

١٩٩٧ : ماجستير من كلية الفنون الجميلة - القاهرة - مصر.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧ : متحف الفن بالشارقة - الشارقة - الإمارات العربية.

مرسم الكتاب والفنانين - القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٦ : نادى الواسطى - دبی.

## معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى برونائى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٧: بينالى الشارقة الدولي الثالث - الشارقة - الإمارات العربية.
- عام ١٩٩٦: بينالى الدولي لمهرجان الفن - القاهرة مصر.
- عام ١٩٩٦-٩٣: معارض متعددة فى الإمارات العربية ومصر والسودان ومسقط وقطر والأردن وسوريا والقاهرة وتركيا و ألمانيا والولايات المتحدة وإسبانيا وإيطاليا وموسكو واليابان وفرنسا.
- عام ١٩٩٥: بينالى الشارقة الدولي الثانى - الشارقة - الإمارات العربية.

## حورية نياتي

- المجال: متنوع على الورق.
- ولدت عام ١٩٤٨: فى خميس مليانة - الجزائر - وتعيش الآن فى لندن - المملكة المتحدة.
- التعليم:
- ١٩٦٩: معهد تكسرين القومى - الجزائر - ودبلومة فى الفنون المجتمعية.
- ١٩٧٩-٨٢: كلية كريودن للفن والتصميم، سورى - قسم الفنون الجميلة.
- ١٩٨٤: فنانة أولى فى استديوهات ريزيدنس - ريفرسايد - لندن.

## معارض فردية مختارة

- عام ١٩٩٢-٩٥: استديوهات أوين - أكافا- لندن.
- عام ١٩٩٠: جاليرى روشان - لندن.
- مركز سمول ميشن - لندن.
- عام ١٩٨٨: Mystery and Metaphor - جاليرى أيقون - برينجهام.
- عام ١٩٨٨: مركز إفريقيا - لندن.
- عام ١٩٨٧: بيت الثقافة - كوريفوا - باريس - فرنسا.
- عام ١٩٨٥: مهرجان خليفة وحورية نياتي الثقافى - خميس مليانة - الجزائر.

عام ١٩٨٤: Delirium - مركز إفريقيا - لندن.

جاليري سميث - لندن.

Metaphores - جاليري سى سى ديبو إيه - الجزائر.

Repercussions - بيت الثقافة - تيزى وزو - الجزائر.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناى - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧-٩: Cross/ing, Times. Spaces. Movement - متحف الفن المعاصر - فلوريدا - جامعة جنوب فلوريدا - تجوال فى أمريكا.

عام ١٩٩٨: ميديترينيا - الفن المعاصر لدول البحر المتوسط - بروسيل.

عام ١٩٩٧: Gendered Visions - فن المرأة الإفريقية المعاصرة - جامعة كورنيل - ولاية نيويورك.

● البينالى الدولى الثالث للشارقة - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥: New Visions: أعمال حديثة لستة فنانين إفريقيين - متحف زورا نيل هرستى القومى للفنون الجميلة - واشنطن - شيكاغو - ميامى - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاغو - ميامى - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩١: فور × فور، متحف هاريس - بريستون - بريطانيا.

عام ١٩٨٩: Forms of Intuition، متحف كارت رايت هول - برادفورد.

● فن معاصر من العالم الإسلامى - جاليري كونكورس - مركز باربيكان - لندن.

عام ١٩٨٦: From Two Worlds - جاليري وايت شبيلى - لندن و جاليري فروت ماركت - إيدنبرج.

عام ١٩٨٤: استديوهات ريفر سايد - لندن.

Into the Open - جاليري مابن أرت - متحف شيفيلد أند كاسل - نوتنجهام.

عام ١٩٨٣: خمسة فنانين إفريقيين - مركز إفريقيا - كوفنت جاردن - لندن.

Black Women's Time Now - مركز بترسى للفنون - لندن.

المجال: متنوع، الكولاج (الاصق) والطباعة والرسم بالزيت على القنب.

ولدت عام ١٩٧٤: في الشارقة - الإمارات العربية وتعيش في الشارقة بالإمارات العربية.

التعليم:

دبلومة عليا في الشؤون المصرفية والمالية - الإمارات العربية.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث -

باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: معرض الفنون الجميلة السابع عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٧: بينالي الشارقة الثالث للفنون - الإمارات العربية.

● معرض جى سى سى - الصين.

● معرض الأعضاء - مركز الفنون الدولي لدبي - الإمارات العربية.

● معرض فنانى الإمارات - باريس - فرنسا.

● معرض فنانى الإمارات - الشارقة - الإمارات العربية.

● معرض الفنون الجميلة السادس عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦-٧: معرض نادى فن المرأة - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: معرض الأعضاء، مركز دبي الدولي للفنون - الإمارات العربية.

● لمسة نسائية - دبي.

● جمعية الإمارات للفنون الخفيفة - مركز الهناجر - مصر.

● معرض الفنون الجميلة الخامس عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

● مهرجان جرش للفن الدولي - الأردن.

● بينالي القاهرة الدولي للفنون - الإمارات العربية.



## زينب سديرة

المجال: فيديو وتصوير فوتوغرافي.

ولدت عام ١٩٦٣: جنيفيه - فرنسا - وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.  
التعليم:

١٩٩٢: المعهد سانت مارتن الفني المركزي - لندن - حاصلة على شهادة الليسانس.

١٩٩٥-٩٧: معهد سلاسل الفن - لندن ماجستير في الإعلام والفنون الجميلة.

١٩٩٨: الكلية الملكية للفنون - ماجستير في التصوير.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: MosaAques - المعهد الفرنسي - لندن.

Where are you from? مركز بي إم للفن المعاصر - إسطنبول - تركيا.

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠ : أبريل - لم نعد في كنساس بعد الآن، بوبلار باثس - إيست إند - لندن.

هوم سويت هوم - بيروت.

عام ٢٠٠٠: فبراير - Fresh Masala - جاليري ميد ووريك.

عام ٢٠٠٠: يناير - Genealogies, Miscegenations, Missed Generations - متحف ويليام بنتون للفن في  
كونكتكت - أمريكا (معرض جوال).

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث  
- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٩: Shoe Shop - إسطنبول - تركيا.

The Order of Things - جاليري بلو كوت - ليفربول.

عام ١٩٩٨: Showgirls Billboard Project، مصنع فن النساء - شيفيلد.

● Return of the Showgirls - مصنع فن النساء - شيفيلد.

● Interim - جاليري هنري مور - الكلية الملكية للفن - لندن.

- قناة ستريم - أى سى إيه - لندن.
- Is Art Beneath you? - مشروع موقع محدد - جاليري سيرينتن - لندن.
- عام ١٩٩٧ : Point of Entry - جاليري كابل استريت - لندن.
- Out of the Blue - جاليري الفن المعاصر - جلاسجو - إسكتلندا.
- Une Generation de Femmes - مشهد صامت - عرض مشروع الماجستير - معهد سلاد للفن - لندن.
- عام ١٩٩٦ : Bound - جاليري كوميرشال تو - لندن.
- عام ١٩٩٥ : بدون عنوان ( ثلاث شاشات عرض / فيديو ) عرض درجة اليسانس - المعهد المركزى الفنى لسانت مارتين - لندن.
- عام ١٩٩٤ : Cite Dortoir - جاليري ١٩٨ - لندن.
- عام ١٩٩٣ : Espoir (نحوت عرض خارجي) - مركز سكوكس - بولندا.
- Topology of the Veil - جاليري لاثبي - لندن.

## ليلى الشوا

- المجال: طباعة على الحرير - رسم بالزيت على القنب - نحت.
- ولدت عام ١٩٤٠ : فى غزة - فلسطين - تعيش فى غزة ولندن.
- التعليم:
- ١٩٥٧-٥٨ : ليوناريو دا فينشى للفنون - القاهرة - مصر.
- ١٩٥٨-٦٤ : أكاديمية الفنون التشكيلية - روما - إيطاليا - بكالوريوس فنون جميلة.
- ١٩٦٠ - ٦٤ : أكاديمية سانت جياكومو - روما - إيطاليا - دبلومة فى الفنون التشكيلية.

## معارض فردية مختارة

- عام ١٩٩٦ : جاليري مسرح ميرماد - لندن - المملكة المتحدة.
- عام ١٩٩٢ : الجاليري - لندن.
- عام ١٩٩٠ : جاليري الفن القومى - عمان - الأردن.
- عام ١٩٧٦ : جاليري سلطان - الكويت.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩-٢٠٠٠: Transvanguard - جاليري أكتوبر - لندن.

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: ميديترنيا - الفن المعاصر لبلدن البحر المتوسط - بروسيا.

عام ١٩٩٦: Transvanguard - جاليري أكتوبر - لندن.

● Right to Write - من مجموعة أعمال جاليري الفن القومي - الأردن - كلية أجنس سكوت - أتلانتا - جورجيا.

● جاليري البنك الدولي - البنك الدولي - واشنطن.

● معرض ونتر - جاليري أكتوبر - لندن.

عام ١٩٩٥ - ٧: Right to Hope - فن عالم واحد - معرض جوال.

عام ١٩٩٥: الفنانون العرب المعاصرون - داره الفنون - عمان الأردن.

● الفنانون العرب المعاصرون - جاليري رواق اللقاء - الأردن.

● Artist's View - العالم العربى - جاليري ويلياميت للفنون - جامعة ويليامت - سالم أورين - أمريكا.

● فن الشرق الأوسط المعاصر - جاليري جون أديس - المتحف البريطانى - لندن (مكتسبات حديثة العهد).

عام ١٩٩٤-١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن، شيكاغو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٤: من المنفى للقدس - مركز الواسطى للفنون - القدس.

الشاوا ووجدان - جاليري أكتوبر - لندن.

عام ١٩٩٣: Saga, Salon de L'estampe et de L'edition d'art a Tirage Limite

- جراند بالاس - باريس - فرنسا.

عام ١٩٩٢: ثلاثة فنانين من غزة - مؤسسة شومان - الأردن.

عام ١٩٩٠: التجربة الماليزية - جاليري الفن القومى - كولا لمبور - ماليزيا.

عام ١٩٨٩: فن معاصر من العالم الإسلامى - مركز باربيكان - لندن.

عام ١٩٨٨: بينالى بغداد - مركز صدام - بغداد.

عام ١٩٨٧: فنانات عربيات فى المملكة المتحدة - جاليري كوفى - لندن.

## مارى بهجة توما

المجال: وسائط متعددة- تركيب.

ولدت فى أمريكا وتعيش فى تشاريوت - شمال كارولينا - الولايات المتحدة الأمريكية.

التعليم:

١٩٩٤: ماجستير فى الفنون الجميلة - جامعة أريزونا - تسكون - أريزونا.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨-٩: توبوجرافيا - Passages Between Worlds: مطار تشارلوت الدولي - تشارلوت - إن سي.

عام ١٩٩٤: Shapeshifters - معرض رسالة ماجستير إم إف إيه لمتحف الفن بجامعة أريزونا- تكسن - أريزونا.

عام ١٩٩٣: Memory and Loss - جاليري لوكال ٨٠٣ - تكسن - أريزونا.

## معارض جماعية مختارة

٢٠٠٠: Seven International Shoebox Sculpture Exhibition - جامعة هونولولو لجاليري الفن - هونولولو.

١٩٩٩: فايبرات الدولي ٩٩، مركز بتسبرج للفنون - بتسبرج - PA

● معرض المسابقة السابعة عشرة الدولي فى سبتمبر - متحف الإسكندرية للفنون - الإسكندرية.

● Stitches - جاليري صناعة المرأة - شيكاغو - إلينويس.

● Stitching outside the Lines، معرض لثلاثة أشخاص - جاليري روى الرئيسى للفنون - جامعة شمال كارولين فى تشارلوت - إن سي.

● Loss and Grief، جاليري صناعة نسائية - شيكاغو.

١٩٩٨: معرض الكلية - جاليري روى للفنون - جامعة شمال كارولين - تشارلوت.

١٩٩٧: إيكاروس الدولي ٩٧، جاليري جوست فليت، ناجس هيد - شمال كارولين.

● ١٠th Annual Fiber Art Exhibition، ألياف باسف ونقابة الفنون الإبداعية - دالتون - جورجيا.

● معرض فينوكس - معارض فانتوم - سكرامنتو - CA

١٩٩٦: معرض تكساس ٩٦ القومى: جاليري جامعة استيفن إف أوستن، نكوجدوتشس - تكساس.

١٩٩٥: البينالى التلبوى الثالث عشر لفن الخزف - جاليري الآنية الخزفية الفنى المعاصر - تكسن - أريزونا.



- معرض Juried رقم ٦٧، جمعية الفن لمعهد وجاليري هاريسبرج - هاريسبرج.
- ParticipaART: ١٩٩٤ - معرض المحلفين القومي - جاليري ميسا - ميسا - أريزونا- جائزة المحلفين.
- Encompassing Women: Perspectives On Process، المجموعة المركزية للفنون - تكسن - أريزونا.
- Intuition: the Direction in Craft, Pan-American Juried Exhibition, Gallery of Artcrafts and Treasures داي تون بيتش - فلوريدا.
- معرض كلية جامعة أريزونا ١٩٩٤، متحف جامعة أريزونا للفن - تكسن - أريزونا.
- Paper/Fiber XVII، مدينة لوا - مركز مقاطعة جونسن للفنون - مدينة لوا.
- Reclining Women: تجهيز مركب - جاليري المجلس السادس - تكسن - أريزونا.
- Women and Madness - جاليري كونجرس ستريت - تكسن - أريزونا.

## مؤلفات الفنانات

### فريال الأدهمي

- البحرين هذا الشهر - مارس ١٩٩٨.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- روزا عيسى "New Horizon" - سبتمبر ١٩٩٠.
- جلال "This is London" - أكتوبر ١٩٩٠ - لندن.
- أنطون خوري، الحياة، ٣ يوليو ١٩٩٢.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة و أي بي توريس - ١٩٩٩.

### مليكة أكرناي

- جاليري باب رواح - مليكة أكرناي - Les Mots Magiques - الرباط - المغرب - مقالات أعدها توني مارياني - مصطفى نيسابوري - ١٩٩٦.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.

● مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.

## جنان العيني

● جاليري بريكان للفن. Who Is Looking at the Family? مقالة بقلم فال وليامز - لندن، المركز بريكان ١٩٩٤.

● ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.

● متحف هاريس وجاليري الفن - Fine Material for a Dream? مقالة بقلم بريستون أندرسون - المملكة المتحدة ١٩٩٢.

● جائزة جون كويال للتصوير الفوتوغرافي - كتالوج زيلا شيتل برس - ١٩٩٦.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر.

● أليسون رافيتري. Opening Lines - مجلس لندن للفنون - ١٩٩٧.

● فال وليامز - Modern Narrative, the Domestic and The Social - جاليري أرتس واى - المملكة المتحدة ١٩٩٧.

## ثرىا البقسمى

● البقسمى "An Artist's View of Kuwait" نشرة كويتية - إصدار رقم ٢٨، أغسطس ١٩٩٦ - لندن - ص ٤-٥.

● وجدان على: Contemporary Art from the Islamic World - لندن - دار نشر سكريبون ١٩٨٩.

● وجدان على: 'Modern Islamic Art, Development and Continuity' - جامعة فلوريد برس - كاليفورنيا - ١٩٩٧.

● ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.

● مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.

● سلوى ميكداى ناشابى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

● البيئالى الدولى الثانى للفن بالشارقة - الشارقة - الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٥.

● البيئالى الرابعة للفن بالشارقة - الشارقة - أبريل ١٩٩٩، الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٩.

## دوريس بيطار

- الجديد - تغطية مارس لزيارة جينو روسس لفرنسا - ١٩٩٧.
- جيوفري بتشن: Oriental Subjects. Catalogue. The Alternative Museum، نيويورك - سبتمبر، ١٩٩٣.
- بنيامين إيبستين: 'Hour Tour: Doris Bittar's Ornamental Subjects'، لوس أنجلوس تايمز - ٣٠ مارس ١٩٩٥.
- روبرت إل بنكوس: 'Contraptions and Canvases,' San Diego Union Tribune، ١١ فبراير ١٩٩٩.
- روبرت إل بنكوس: 'The Subject Was Roses,' San Diego Union Tribune، ١٧ أغسطس ١٩٩٥.
- سالم تايمز "Art Focuses on Arab Struggle" ١ سبتمبر ١٩٩٥.
- SDSU Gallery Features Doris Bittar Exhibit,' Imperial Valley Press, 10 October 1996 .
- خيرية زبالدي The Paintings of Doris Bittar,' Shenouq, October 1995.
- شريفة زهور: Performance, Art, Image and gender on the Middle East، الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة فلوريدا برس ١٩٩٥.

## ريمة فرح

- الفن والعالم الإسلامى.
- Art Review، يوليو ١٩٨٣، ديسمبر ١٩٨٤، سبتمبر ١٩٨٦، يناير ١٩٩٠.
- Art Review - عام الكتاب، ١٩٨٧.
- إس بهشر: Le Journal de Tanger - يوليو ١٩٩١.
- ديل إجي، Eastern Art Report - أغسطس ١٩٩١.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.
- سلوى ميكداوى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- واشنطن بوست - أبريل ١٩٨٦.

## ميسلون فراج

- فنانون لحقوق الإنسان: International Prints Portfolio - دوربان - جنوب إفريقيا - ديسمبر ١٩٩٩.
- ميسلون فراج "Strokes of Genius ... Contemporary Iraqi Art" الفن العراقي المعاصر - فنون مسافرة، رقم ٣٧، الصيف ١٩٩٨، ص ١٨-١٩.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.
- سلوى ميكادى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- تيرى برميلى "Forces of Change"، Washington Review، الجزء التاسع عشر، رقم ٦ = أبريل - مايو ١٩٩٤.
- pARTicipation, EU-MAN (European Union-Migrant Artists Network) - هيلسنكى - فنلندا - يناير ٢٠٠٠.
- تريزى رينالدى: ميسلون فراج، Art and the Islamic World - رقم ٢٩، خريف ١٩٩٦: ص ٤٩-٥١.

## بتول الفيكاكى

- جريدة "الرأى" (باللغة العربية) - عمان - الأردن - ١٧ أكتوبر ١٩٩٦.
- عبد الله أمير - القدس العربى (باللغة العربية) - لندن - ١٧ أكتوبر ١٩٩٦، المركز الثقافى ببرلين - الفن العراقى المعاصر.
- برلين - ١٩٧٩.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- كيفه الحبيب، صحيفة الأيام (باللغة العربية)، ٢٩ سبتمبر ١٩٩٦.
- منظر حمدان "The Star" Myths of Heart and Home، الأردن ١٩٩٧.
- حميد المتبى، موسوعة المشاهير فى العراق - بغداد - وزارة الثقافة ١٩٩٥.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.
- جابريل مورجنروث "بتول الفيكاكى" Traunsteiner Wochenblatt، ألمانيا - ٢٠ ديسمبر ١٩٩٧.



## مى غصوب

- صحيفة الحياة، رقم ١٣٢١٨، الإثنين ١٧ مايو ١٩٩٩ - ص ٢٣.
- صحيفة الشرق الأوسط - عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- مى غصوب - Comprendre le Liban - باريس، ١٩٧٦.
- مى غصوب - المرأة وذكورية الأصالة (باللغة العربية) - لندن - ١٩٩١.
- مى غصوب - ما بعد الحداثة العرب فى لقطة فيديو (باللغة العربية) - بيروت ١٩٩٤.
- مى غصوب - Leaving Beirut, Women and the Wars Within - لندن، ١٩٩٨.
- مى غصوب - الثقافة - The Problem of the Definite Article - صحيفة صندوق الأمير كلاوس - الجزء الثانى - يونيو ١٩٩٩، ص ٦١-٦٤.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.
- شاهين ميرالى: 'Displaces: Topography of Unbelonging' - النص الثالث - الجزء ٣٩ - صيف ١٩٩٧، ص ١٠٣-١٠٥.

## وفاء الهضيبى

- إم فايزة "La Rupture avec la norme artistique," Le Matin du Sahara ١٤ فبراير ١٩٩٨.
- أثلثا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- مليكة حوزير، فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى توريس - ١٩٩٩.
- بينالى الشارقة الدولى للفنون رقم ٢، ١١-٢٢ أبريل ١٩٩٥ - الشارقة - الإمارات العربية - قسم الثقافة، ١٩٩٥.
- بينالى الشارقة الدولى للفنون رقم ٢، أبريل ١٩٩٧ - الشارقة - الإمارات العربية - قسم الثقافة، ١٩٩٧.
- وفاء الهضيبى "expose aux Oudayas," Le Matin du Sahara et du Maghreb ١٠ يناير ١٩٩٢.

## كمالة إبراهيم إسحاق

- وجدان على "Contemporary Art from The Islamic World" - لندن - مكتبة سكوريون ١٩٨٩.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧.
- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٢٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- جى حفلى "Paintings of Kamla Ishaq" - استديو أنترناشيونال ١٩٦٩ - ص ٢٧٦.
- جى كنيدي "New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change" واشنطن: مؤسسة سميث سونيان برس، ١٩٩٢.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- سلوى ميكادى نشاشيبي: Forces of Change، فنانون العالم العربى - لافايت - كاليفورنيا - المجلس القومى للنساء فى الفن ١٩٩٤.
- جاليرى وايت شيبيل للفنون. Seven Stories About Modern Art in Africa - لندن - فلامريون ١٩٩٥.

## غادة جمال

- محمد الأميرى "تجربة دمج التقليد بالمعاصر" - الدستور - ٢٣ إبريل ١٩٩٧ - بيروت - لبنان.
- نهاد الحايك، قوى التغيير فى فن النساء العربيات (المجال) مارس ١٩٩٤.
- Book as Art: معرض الذكرى العاشرة. المتحف القومى للمرأة فى مكتبة الفنون ومركز البحث، ١٩٩٧.
- دورثى باون "قصص شهرزاد" Arab Women Show (Devastation of War) كونترا كوستا سن - ١٤ يونية ١٩٩٥.
- شربيل داغر "معرض الفنانة اللبنانية غادة جمال" - الحياة ٢١ مارس ١٩٩٧.
- حسين داسى "رسومات الفنانة اللبنانية المعاصرة غادة جمال تنشر الضوء واللون" - الرالى - ٢١ أبريل ١٩٩٧ - عمان - الأردن.
- من اختيار المحرر "Crain's Chicago Business" ٣١ أكتوبر ١٩٩٤.
- زهير غانم "فى جاليرى أجيال": الفنانة غادة جمال - ٦ مارس ١٩٩٧، غريب لور - الهروب من الواقع - النهار، ٢٨ فبراير ١٩٩٧.
- ميلين خال "Inviting Interior of Soft Light" دالى ستار - ٧ مارس ١٩٩٧.
- هيلين إل كوهين "A surprising and engaging Forces of Change" هيرالد ميامى - ٢٨ يناير ١٩٩٥.

- الفنانون اللبنانيون خريجو الجامعة الأمريكية - كتالوج المعرض - جمعية الخريجين (LAU) - بيروت - لبنان - ١٩٩٧
- "L' Orient-Le Jour" ١٩ مايو ١٩٨٧ - ص ٤.
- نبيلة معلوف. "Nature as Teacher"، مشهد استديو جمال، "مجلة كمبس" فبراير ١٩٩٧، بيروت.
- إيرين موسالي "Un Coup de Force Signe Salwa M. Nashashibi," L' Orient-Le Jour ٣١ مارس ١٩٩٤.
- محمود مفتي "Rendezvous with Art: Collective Exhibition of 50 Arab Artists Keeping Admiration Alive"، الجوردون تاميز، ٤ يوليو ١٩٩٦.
- سلوى ميكادى نيشاشبي "Forces of Change: فنانون العالم العربى"، لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولي للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- جاليرى سشيك للفنون: Restless Voices: Abstraction from Los Angeles كلية سكيمور، ساراتوجا سبرنجس - نيويورك ١٩٩٥.
- مصطفى صالح، دار الفنون يقدم ٥٠ فنانة عربية "الدستور" ١ يوليو ١٩٩٦.
- "Still Life in Lebanese Art" جمعية الخريجين - كلية بيروت، لبنان، ١٩٩٣.
- The Artists' view: مائتا عام من الرسم اللبنانى "الجمعية البريطانية اللبنانية"، بيروت ولندن: دار كورتلز، ١٩٩٠.
- ورلد نيوز: Artists Respond to World Events. كتالوج - المركز موكثالر الثقافى - فولرتن، كاليفورنيا - ١٩٩٢.
- زينة زلزل "الفنانة عادة جمال فى جاليرى أجيال"، لوريان لوجور " ٢٨ فبراير ١٩٩٧.
- مهرجان الفن ٩٧، الكلية الدولية - بيروت، لبنان - ١٩٩٧.

## ليليان كرنوك

- أسود وأخضر - "ein kunstinstallation" - القاهرة - معهد جوته - ١٩٩٢.
- إليزابيث كلوس وهيلموت توفل "Aschaffenburg: Neuer Kunstvore- Papler-Kunst Forum Aschaffenburg 1. "in, 1991
- "Easthetica Diffusa: Natura- Mater"، بقلم سيرجيو تجولى وجيانكرلو كافلو.
- اندريه ديمتشوس، بلجيكا - ١٩٩١
- "بقلم الدكتورة دروسى إيميرت - معرض Auslandsbeziehungen zeigt Ausstellung - بون، جاليرى أى بى آيه . ١٩٨٨.

- "International Bienrurale Der Papierkunst Handgeschopftes" مقدمة جى فوسن والدكتور إتش لينتز. متحف ليوبولد هوسش، ديورن - ١٩٨٦.
- ليليان كرونوك "الفن المصرى المعاصر" - القاهرة - الجامعة الأمريكية- مصر- ١٩٩٥.
- ليليان كرونوك "الفن المصرى المعاصر، ظهور الطراز القومى" - القاهرة - مصر - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ١٩٨٨.
- ليليان كرونوك "وزارة الثقافة - المركز القومى للفنون - جاليرى أخناتون - القاهرة ١٩٧٩.
- سلوى ميكداى نيشاشبى - Forces of Change - فنانون العالم العربى.
- لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

## ليلى كواش

- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - حوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بى توريس، ١٩٩٩.
- جاليرى مجنة: Dawns and Invocations: أثينا - مقالة بقلم أنجيلا تمفكى، ١٩٩٧.
- سلوى ميكداى نيشاشبى - Forces of Change - فنانون العالم العربى، لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

## صبيحة خمير

- الحياة رقم ١٣٢١٨ - الإثنين، ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- الشرق الأوسط، عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - حوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بى توريس، ١٩٩٩.
- سلوى ميكداى نيشاشبى - Forces of Change - فنانون العالم العربى، لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- دينيس جونسن دافيس "The Island of Animals" قصص مصورة بريئة خمير، لندن: دار كورتلين، ١٩٩٤.



- تينا أحمد: "Artistic Evolution and Development in Dubai and the Northern Emirates" - تقرير الفن الشرقي، الجزء الرابع - رقم ٣، ١٩٩٦، ص ٢٨.
- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فريدة هولونج: "From the Traditional to the Modern and Contemporary" الإمارات العربية، Eastern Art Re-port، الجزء الرابع، رقم ٣، ١٩٩٦، ص ٢٤.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أي بي توريس، ١٩٩٩.
- بينالي الشارقة الدولي الثاني للفنون ١١-٢٢ أبريل ١٩٩٥، الشارقة - الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٥.
- بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٧.

## حورية نياتي

- الحياة - عدد رقم ١٣٢١٨، الإثنين ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧.
- الشرق الأوسط، عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- عيدي تشيمبرز، The Art Pack، تاريخ الفنانين السود في بريطانيا: لندن، ١٩٨٨.
- جى إي إن، لندن، عدد ٢، ربيع ١٩٨٤، "مقابلة مع حورية نياتي، ص ٢٧-٢٣.
- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- صلاح محمد حسن، Gendered Visions، فن الفئات الإفريقيات المعاصرات. ترينتون، نيو جيرسي: أفريقيا ورلد برس، ١٩٩٧.
- صلاح محمد حسن: The Installations of houria Niati، NKA، Journal of Contemporary African Art، خريف/شتاء، ١٩٩٥، ص ٥٠-٥٥.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أي بي توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'" حورية نياتي وزينب سيديرة Journal of Algerian Studies: لندن، مارس ٢٠٠٠.
- سلوى ميكداي نيشاشبي - Forces of Changes - فنانون العالم العربي.

- لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولي للنساء في الفن، ١٩٩٤.
- Mediterranean, Contemporary Art of the Mediterranean Countries، بروسيل -البليجيك، أرت لايف للعالم، ١٩٩٩.
- سوزان موريس "Forms of Intuition, 'Arts Review'، الجزء ٤١، مايو ١٩٨٩، ص ٣٥٦. رؤى جديدة: الأعمال الأخيرة لستة فنانين إفريقيين، اتونفيل - فلوريدا، متحف زورا نيل هرستون للفنون الجميلة، ١٩٩٥.
- علا عجيب، Crossing. Time.Space.Movement. Contemporary Art Museum، متحف الفن المعاصر، فلوريدا، جامعة جنوب فلوريدا، ١٩٩٧.
- كويسى أوسو، The Struggle For Black Arts in Britain، لندن: كومديا ١٩٨٦.
- روسيكا بركر و جريسelda بولوك. Framing Feminism, Art and The Women's Movement، لندن، باننورا برس - ١٩٨٧.
- بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافي، ١٩٩٧.

#### عزة القاسمي

- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أي بي توريس، ١٩٩٩.
- بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافي، ١٩٩٧.

#### زينب سديرة

- ألتيا جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- جاليري الفن الحديث، Out of The Blue، جلاسجو، ٤ يوليو - ٢١ سبتمبر ١٩٩٧، مقالة بقلم إيدث ماري بسكوير، ص ٢٠-٢٣.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أي بي توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'": حورية نياتي وزينب سيديرة Journal of Algerian Studies: لندن، مارس ٢٠٠٠.

- معهد لندن، Fine Art 1995، لندن، يونيو ١٩٩٥.
- جاليري سيربنتين.. Is Art Beneath You? لندن، أغسطس، ١٩٩٨.
- معهد سلاد للفنون الجميلة. صحيفة سلاد، الجزء الأول، لندن، يونيو ١٩٩٧.
- Where Are You From? مركز بي إم للفن المعاصر - إسطنبول، تركيا ١٩٩٩.

## ليلي الشوا

- وجدان على، Contemporary Art from the Islamic World: لندن: سكويون بوكس، ١٩٨٩.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧.
- جيوفاني بيرتازوني "Walls of Gaza" حوار مع ليلي الشوا في "ميديتيرنيا"، الفن المعاصر لدول البحر المتوسط. بروسيل، بلجيكا، أرت لاف من أجل العالم، ١٩٩٩.
- عاطف بهنسي: رواد الفن الحديث في الدول العربية (باللغة العربية) بيروت - ١٩٨٥.
- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- "Impressions": الترويج: إتش أسشهو وكو ١٩٩٦.
- هيلين خان: فنانة في لبنان: بيروت: معهد الدراسات النسائية في العالم العربي: كلية جامعة بيروت برس، ١٩٩٧.
- أعمال ليلي الشوا ١٩٦٤-١٩٩٦: قبرص، إم سي إس للمطبوعات، ١٩٩٧.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أي بي توريس، ١٩٩٩.
- سلوى ميكداي نيشاشبي - Forces of Change - فنانو العالم العربي. لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولي للنساء في الفن، ١٩٩٤.
- جاليري أكتوبر، الشوا ووجدان، لندن - ١٩٩٤.
- جاليري أكتوبر، Transvanguard، لندن، ١٩٩٩-٢٠٠٠.
- On The Wings of Peace. نيويورك. دار كليرون بوكس، ١٩٩٥.
- إسماعيل شموت: الفن في فلسطين (باللغة العربية). القدس بريس، ١٩٨٩.
- الحق في الأمل. المملكة المتحدة. إيرشكان ليميتد للطبع، ١٩٩٥.
- الحق في الكتابة، أتلانتا، كلية أجنيس سكوت، ١٩٩٦.

**الفن العربي المعاصر**

**ثبت المراجع**





## مراجع باللغة الإنجليزية

- Aareen, Rasheed. 'New Internationalism' in *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London: Kala/InIVA, 1994, pp3-11.
- Abdo, N. 'Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation' *Race and Class*, No 32, 1991.
- Abu-Lughod, Lila. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Abu-Lughod, Lila. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Accad, Evelyne. *Veil of Shame, The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Quebec: Sherbrooke, Editions Naaman, 1978.
- Aharoni, R and Mishal, S. *Speaking Stones; Communiques from the Intifada Underground*. New York: Syracuse University Press, 1994.
- Ahmad, Aijaz. *In Theory, Classes, Nations, Literatures*. London and New York: Verso, 1992.
- Ahmed, Leila. 'Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem,' *Feminist Studies*, Vol 8, No 3, 1982.
- Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Ali, Wijdan. 'Artist and Missionary of the Mixed Media,' *Eastern Art Report* Vol 1, Part 4 (16-30 April 1989), pp12-14.
- Ali, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World*. London: Scorpion Publication Ltd, Amman: The Royal Society of Fine Arts, 1989.
- Ali, Wijdan. *Modern Islamic Art, Development and Continuity*. Florida: University Press of Florida, 1997.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem*, trans. by Myrna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.
- Archer, Michael et al. *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press, 1997.
- Art Contemporain Arabe: Collection du Musée du L'Institut du Monde Arabe*. Paris: Institut du Monde Arabe.
- Atassi, Mouna (ed). *Contemporary Art in Syria, 1898-1998*. Damascus, Syria: Gallery Atassi, 1998.
- Atil, Esin. *Patronage by Women in Islamic Art*. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian

- Institution, Vol VI, No 2, New York: Oxford University Press, 1993.
- Augustin, Ebba (ed). *Palestinian Women: Identity and Experience*. London and New Jersey: Zed Books, 1993.
- Azar, Aimé. *Femmes Peintres d'Égypte*. Cairo: Imprimene Frané+aise, 1953.
- Azar, Aimé. *La Peinture Moderne en Égypte*. Cairo: Les Editions Nouvelles, 1961.
- Badran, Margot. 'Feminism as a Force in the Arab World' in *Contemporary Thought and the Women*. Cairo: Arab Women's Solidarity Press, 1989.
- Badran, Margot. *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Badran, Margot, Cooke, Miriam (eds). *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Indiana: Indiana University Press, 1990.
- Baker, Allison. *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women*. New York: State University of New York (SUNY), 1998.
- Barbican Centre. *Lebanon - The Artist's View, 200 Years of Lebanese Art*. London: Barbican Centre, 1989.
- Barbican Centre, Concourse Gallery. *Signs, Traces, Calligraphy, Five Contemporary Artists from North Africa*. Rosa Issa (curator), London, 1995.
- Bardenstein, C. 'Raped Brides and Steadfast Mothers; Appropriations of Palestinian Motherhood' in *The Politics of Motherhood; Activist Voices from Left to Right*, edited by Alexis Jetter et al, Hanover and London: University Press of New England, 1997.
- Batchen, Geoffrey. *Oriental Subjects*, catalogue for the Alternative Museum New York: New York, September 1993.
- Beinin, J, Hajjar, L and Rabbani, M. 'Palestine and The Arab Israeli Conflict for Beginners' in *Intifada; The Palestinian Uprising against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1990.
- Bernstein, Matthew and Studlar, Gaylan (eds). *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
- Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists, and the Body*. London and New York: Routledge, 1996.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Bohm-Duchen, M and Grodzinski, V. (eds). *Rubies & Rebels, Jewish Female Identity in Contemporary British Art*. Barbican Concourse Gallery, London: Lund Humphries, 1998.
- Bosca, Joan 'Frida Khalo: Marginalisation and the Critical Female Subject' *Third Text*, No 12, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *The Algerians*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Bowman, G. 'A Country of Words: Conceiving the Palestinian Nation from the Position of Exile' in *The Making of Political Identities*, edited by Ernesto Laclau. London: Verso, 1994.
- Burgin, Victor. *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles and London: University of California Press, 1996.
- Cairo: 6th Biennale Catalogue. Cairo: 1996.
- Candid Arts Trust. *Story Time, An Exhibition by Artists Living in Israel/Palestine*. London, 1998.
- Chahine, Richard. *A 100 years of Plastic Art in Lebanon: 1880-1980*, Vol 1 & 2, Beirut, Lebanon: Galerie Chahine, 1982.
- Chapman, Helen C. *Memory in Perspective: Women Photographers' Encounters with History*. London: Scarlet Press, 1997.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988.
- 'Contemporary African Art. Camden Arts Centre.' London and New York: Studio International, 1969.
- Coombes, Annie E. 'Inventing the 'Postcolonial: Hybridity and Constituency in

- Contemporary Curating' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp486-497.
- Courtney-Clarke, Margaret and Brooks, G. *Imazighen: Vanishing Traditions of Berber Women*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Davezac, Shehira Doss. 'Women of the Arab World: Turning the Tide' in *Forces of Change: Artists of the Arab World*, edited by Salwa Mkdadi Nashashibi. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994, pp38-57.
- Deepwell, Katy (ed). *Art Criticism and Africa*. London: Saffron Books, 1998.
- Deliss, Clémentine (ed). *Seven Stories About Modern Art in Africa*. London: Whitechapel Art Gallery, 1995.
- Djebar, Assia. *Women of Algiers in their Apartment*, trans by Marjolijn de Jager. Charlottesville and London: Caraf books, University of Virginia, 1992.
- Donald, James and Rattansi, Ali (eds). *'Race', Culture & Difference*. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.
- El Khalidi, Lella. *The Art of Palestinian Embroidery*, London: Saqi Books, 1999.
- El Saadawi, Nawal. *The Nawal El Saadawi Reader*. London and New York: Zed Books, 1997.
- El Saadawi, Nawal. *Women at Zero Point*, translated by Miriam Cooke and Margot Badran, 1986.
- Fanon, Frantz. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington. London: Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Farris-Duprene, Phoebe. *Voices of Colour: Art and Society in America*. New Jersey: Humanities Press, 1997.
- Ferguson, Russell et al. *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
- Fisher, Jean (ed). *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press in association with The Institute of International Visual Arts, 1994.
- Fullerton, Arlene, Fehervari, Geza. *Kuwait Arts and Architecture*. Kuwait, UAE: Oriental Press, 1995.
- Ghoussoub, Mai. 'La Culture': The Problem of the Definite Article' in *Prince Claus Fund Journal* Vol 2, June 1999.
- Giacaman R and Johnson, P. 'Palestinian Women: Building Barricades and Breaking Barriers' in *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1989.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso, 1993.
- Graham-Brown, Sarah. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950*. London: Quartet Books, 1988.
- Grewal, Inderpal and Kaplan, Caren (eds), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Grewal, Inderpal, *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Hall, Stuart. 'Cultural Identity and Diaspora' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*, edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Hall, Stuart. 'New Ethnicities' in *'Race', Culture & Difference*, edited by J Donald and A Rattansi. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.
- Hassan, Ihab. 'Queries for Postcolonial Studies' *Third Text* Vol 43, Summer 1998,



pp59-68.

- Hassan, Salah M. (ed). *Gendered Visions: The Art of Contemporary African Women*. Trenton, New Jersey: Africa World Press inc, 1997.
- Hassan, Salah M. 'The Installations of Houria Niati,' *NKA Journal of Contemporary African Art*. Fall/Winter 1995.
- Hejaiej, Monica. *Behind Closed Doors: Women's Oral Narratives in Tunis*. London: Quartet, 1996.
- Hélie-Lucas, Marie-Almée. 'Women, Nationalism and Religion in the Algerian Liberation Struggle' In Badran and Cooke (eds), 1990.
- hooks, bell. 'Critical Genealogies Writing Black Art' in *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press, 1995.
- Ikon Gallery. *In an Unsafe Light*, Chamley, Geogopoulos, Hatoum. Birmingham, UK, 1988.
- Institute of Contemporary Arts/Institute of International Visual Arts. *Mirage, Enigmas of Race, Difference and Desire* ICA/INIVA season, 12 May-16 July 1995, London, 1995.
- Irwin, Robert. *Islamic Art: Art, Architecture and the Literary World*. London: Laurence King Publishing, 1997.
- Ismail Afifi, Fatma. *Twenty-Nine Artists in the Museum of Egyptian Modern Art*. Egypt: AICA, 1994.
- Jad, Islah. 'From Salons to the Popular Committees: Palestinian Women, 1919-89,' in *Intifada: Palestine at the Crossroads*, edited by Jamal R Nasser and Roger Heacock. New York/Westpoint/London/Praeger, 1990, pp125-42.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia and Stephenson, Andrew. *Performing the Body: Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- Kandiyoti, Deniz. 'Identity and its Discontents: Women and the Nation' *Millennium: Journal of International Studies*, Vol 20, No 3, 1991, pp429-43.
- Kandiyoti, Deniz (ed). *Women, Islam and the State*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Kaper, Greta. 'Globalisation and Culture' *Third Text* Vol 37, Summer 1997, pp21-38.
- Kaplin, Caren. 'Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse,' *Cultural Critique*, No 6, Spring 1987.
- Kaplin, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Karnouk, Liliane. *Contemporary Egyptian Art*. Cairo, Egypt: American University, Cairo, 1995.
- Karnouk, Liliane. *Modern Egyptian Art, The Emergence of a National Style*. Cairo, Egypt: American University in Cairo, 1988.
- Katz, S. 'Shahada and Haganah: Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms' *Arab Studies Journal*, Fall 1996.
- Kennedy, J. *New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Khal, Helen. *The Woman Artist in Lebanon*. Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World: Beirut University College Press, 1987.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, translated by Leon S.Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991.
- Kwint, Marius, Breward, C and Aynsley, Jeremy (eds). *Material Memories*. Oxford and New York: Berg, 1999.
- LaDuke, Betty. *Africa Through the Eyes of Women Artists*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism, Race, Femininity and Representation*. London and New York: Routledge, 1996.
- Leyton, Harrie, Damen, Bibi (eds). *Art, Anthropology, and the Modes of Representation, Museums and Contemporary Non-Western Art*. Amsterdam: Royal

- Tropical Institute, 1993.
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*. New York: Pantheon, 1990.
- Lloyd, Fran (ed). *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*. London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999.
- Lloyd, Fran. 'Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self": Houria Niati and Zineb Sedira,' *Journal of Algerian Studies*, London, March 2000.
- Lockman, Zachary, Beinun, Joel (eds). *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*. London: I B Tauris, 1990.
- MacKenzie, John M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- Madkour, Nazli. *Women and Art in Egypt*. Cairo: State Information Office, 1993.
- Mansour and Tamari, Vera. 'Art Under Occupation.' 1990.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil*. Cambridge, Massachusetts, New York, London: Schenkman, 1975.
- Mernissi, Fatima. *The Veil and the Male Élite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*, trans by Mary Jo Lakeland, New York: Addison-Wesley, 1991.
- Mernissi, Fatima. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. London and New Jersey: Zed Books, 1996.
- Mills, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. New York and London: Routledge, 1991.
- Minh-ha, Trinh T. *Woman Native Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. New York and London: Routledge, 1999.
- Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Mitchell, Timothy. 'Orientalism and the Exhibitionary Order' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp455-472.
- Mohanty, Chandra Talpadé. 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader* edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Museum Fridericianum. *Echolot: Oder 9 Fragen an die Peripherie* (9 Questions from the Margins). Ghada Amer essay by Candice Breitz, Germany, 1998.
- Nahid, Toubia (ed). *Women of the Arab World*. London. 1988.
- Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Forces of Change, Artists of the Arab World*. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994.
- Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Rhythm and Form, Visual Reflections on Arabic Poetry*. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1998.
- Nashat, Guity and Tucker, Judith E. *Restoring Women to History: Women in the Middle East and North Africa*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- Nochlin, Linda. 'The Imaginary Orient' in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper and Row, 1989.
- Oguibe, Olu. *Crossing, Time.Space.Movement*. Florida: Contemporary Art Museum, 1998.
- Ostle, Robln, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). *Writing the self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Al Saqi Books, 1998.
- Owusu, Kwesi. *The Struggle For Black Arts in Britain*. London: Comedia, 1986.
- Parker, Rozsika and Pollock, Griselda (eds). *Framing Feminism Art and the Women's Movement, 1979-1985*. London and New York: Pandora 1987.
- Passia Diary* (The Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs), Jerusalem: Passia.
- Pompidou Centre. *Magiciens de la Terre*. Paris: Editions du Pompidou, 1989.
- Pollock, Griselda (ed). *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London: Routledge, 1996.

- Peet, Julie. 'Authenticity and Gender' in *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*, edited by Judith E Tucker. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Peretz, Don. *The Intifada Uprising*. Boulder and London: Westview Press, 1990.
- Putnam, James and Vivien, V. *Time Machine: Ancient Egyptian Art and Contemporary Art*. London: British Museum and Institute of Contemporary Art, 1994.
- Ruedy, J. 'Dynamic of Land Alienation, The Transformation of Palestine' in *Essays on the Origin and Development of the Arab Israeli Conflict*, edited by Ibrahim Abu-Lughod. Evanston: Northwestern University Press, 1971.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
- Said, Edward W. *After the Last Sky: Palestinian Lives*. London: Faber and Faber, 1986.
- Said, Edward W. *Orientalism, Western Concepts of the Orient*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1978.
- Said, Edward W. 'Reflections on Exile' (1984) in *Out There, Marginization and Contemporary Cultures*, edited by Russell Ferguson et al. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, 1990, pp357-366.
- Said, Edward W. 'The Voice of a Palestinian Exile,' *Third Text*, Vol 3, No 4, 1988: pp39-50.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage Books, 1993.
- Salman, A. *Modern Art in the Countries of the Gulf Cooperation Council* (Arabic), Kuwait: Gulf Cooperation Council, 1984.
- Seoudi, Mona (ed). *In time of War: Children Testify (Drawings by Palestinian Children)*, Beirut, 1970.
- Shammout, Ismail. *Art in Palestine*. (Arabic): Al-Qabbas Press, 1989.
- Sha'rawi, Huda. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist*. London: Virago, 1986.
- Shehadeh, R. *Occupier's Law; Israel and the West Bank*. Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985.
- Shohat, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
- Sijelmassi, M. *L'Art Contemporain au Maroc*. Paris: ACR Edition, 1989.
- Silverman, Kaja. 'Fragments of a Fashionable Discourse' in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, edited by Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge, 1996.
- Slaoui, Abderrahman. *The Orientalist Poster: A Century of Advertising Through The Slaoui Foundation Collection*. Casablanca: Malika Editions, 1997.
- Spivak, Gayatri C. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.
- Sulaiman, K. *Palestine and Modern Arab Poetry*. London: Zed Books, 1984.
- Swedenberg, T. 'The Palestinian Peasant As National Signifier,' *Anthropological Quarterly*, Vol 63, January 1990.
- Tamar, Mayer. *Women and the Israeli Occupation; The Politics of Change*. London: Routledge, 1994.
- Tamari, Vera. 'Palestinian Women's Art in the Occupied Territories' in *Palestinian Women: Identity and Experience*, edited by Ebba Augustin. London and New Jersey: Zed Books, 1993, pp63-67.
- Tawadros, Çeylan (Gilane). 'Foreign Bodies: Art History and the Discourse of 19th Century Orientalist Art,' *Third Text*, No 3/4, Spring/Summer, 1988.
- Tawadros, Gilane. 'The Case of the Missing Body' in *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London, Kala

- Press/inIVA, 1994.
- Thornton, Lynne. *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris: ACR Edition, PocheCouleur, 1994.
- Tucker, Judith E (ed). *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Routledge: London and New York, 1998.
- Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultural Criticism*. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
- Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Young, G E. 'A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women under Israeli Occupation 1979-1982' in *Women and the Israeli Occupation; The Politics of Change*, edited by Mayer Tamar. London: Routledge, 1994.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press. 1993
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.
- Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge, 1990.
- Yuval-Davies, Nira and Anthias, Floya (eds). *Woman-Nation-State*. London: Macmillan, 1989.
- Zegher, M Catherine de (ed). *Inside The Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- Zuhur, Sherifa. *Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East*. Cairo and Florida: American University of Cairo Press and University of Florida Press, 1995.
- Zuhur, Sherifa (ed). *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: American University of Cairo Press. 1998.





## مراجع باللغة العربية

- ١ - أحمد سلمان "الفن الحديث فى دول مجلس التعاون الخليجى" (باللغة العربية) - الكويت - مجلس التعاون الخليجى، ١٩٨٤.
- ٢ - إسماعيل شموط "الفن التشكيلى فى فلسطين" (باللغة العربية) - دار القبس للنشر - ١٩٨٩.

## ١١ مجلات ثقافية معاصرة

- مجلة "أبواب" وهى مجلة ربع سنوية ينشرها دار الساقى - لندن وبيروت، ١٩٩٤.
- مجلة الأدب الإفريقى - ربع سنوية - لوس أنجلوس - ١٩٦٧.
- مجلة الفنون والعالم الإسلامى - لندن - ١٩٨٣.
- أتلانتिका - الولايات المتحدة الأمريكية.
- بنيبال: مجلة عن الأدب العربى الحديث - لندن ١٩٩٢.
- Orient Art Report - لندن - ١٩٨٩.
- اليسار - القاهرة، مجلة عربية / فرنسية ١٩٩٤.
- صحيفة الفن الإفريقى المعاصر - كل سنتين - الولايات المتحدة ونيجيريا - لوس أنجلوس ١٩٩٤.
- الوجود الإفريقى (Presence Africaine): Revue Culturelle du Monde Noir ، باريس ١٩٤٧.
- صحيفة صندوق الأمير كلاوس : لاهاي - ١٩٩٨.
- القنطرة : ضمن برنامج التراث الأوروبى المتوسطى - معهد العالم العربى، باريس ١٩٩١.
- ريفونوار- باريس ١٩٩١.
- النص الثالث: مناظير العالم الثالث حول الفن والثقافة المعاصرة: لندن، ١٩٨٧.



بتول الفکیکی، عشتار، ۱۹۹۸ (تفاصيل).

## الفنانات المساهمات في سطور:

### مى غصوب

فنانة وكاتبة، ولدت في بيروت، وفي عام ١٩٧٩ انتقلت إلى لندن، حيث شاركت في تأسيس دار الساقى وبعدها درست فن النحت. بدأت غصوب في عرض أعمالها مع مطلع عام ١٩٨٥، وعملت مساعد رئيس تحرير مجلة تصدر فصلية بعنوان "أبواب" وهي مجلة ثقافية باللغة العربية (بيروت ولندن). ولها كتاب بعنوان "وداعا بيروت: المرأة والحروب الداخلية" (١٩٩٨)، وتعمل مى غصوب حاليا في تحضير المعرض الكبير المرتقب حول التركيب والمسرح المنتظر إقامته في بيروت ولندن، كما أعدت كتاب "الذكورة المتخيلة: هويات الذكور في الشرق الأوسط الحديث".

### صبيحة خمير

فنانة، ورسامة، وكاتبة، وباحثة في الفن الإسلامي ومستشارة للفن الإسلامي الأندلسي في المتحف الحضاري للفن في إسبانيا، نيويورك ١٩٩٢، كما قامت بكتابة وتقديم فيلمين وثائقيين حول الفن الإسلامي للقناة الرابعة في التلفزيون عام ١٩٩٣، تشتمل كتاباتها حول الفن الإسلامي الطبعة المنتظرة لكتاب بعنوان "Figures and Figurines"، نحوت من الأراضي الإسلامية من القرن السابع وحتى القرن التاسع عشر (سلسلة مجموعة الخليلي، الناشر: جامعة أكسفورد بريس ودار مطبوعات أزموث)، وتعمل حاليا على سلسلة قصص قصيرة تصاحبها رسوم توضيحية.

### فران لويد

رئيسة معهد تاريخ الفن والتصميم بجامعة كنجستون، لندن ولها باع كبير من الأعمال حول الثقافة المرئية المعاصرة. اشتملت منشوراتها على:

Deconstructing Madonna (Batsford, 1993): From the Interior: Female Perspectives on Figuration (ed), (KUP, 1997); Contemporary Arab Women's Art: Dialogue of the Present (ed), (Women's Art Library and I B Tauris, 1999); Secret Spaces, Forbidden Places: Rethinking Culture (co-editor), Oxford and New York: Berghahn Books 2000) and Contributor to Feminist Visual Culture: An Introduction, edited by Fiona Carson and Claire Pajackowska (Edinburgh University Press 2000).

### سلوى مقدادى نشاشيبي

مديرة ومؤسسة المجلس الدولي للنساء في الفن، لافايت - كاليفورنيا الذي تأسس عام ١٩٨٨ لإعلاء مساهمات المرأة العربية في الفنون المرئية. ونشاشيبي منظمة للمعرض الأمريكي الجوال: قوى التغيير: فنانات العالم العربي (واشنطن، ١٩٩٤ - ٩٥). وسافرت وعملت في مختلف بقاع العالم العربي، وأقامت لمدة عامين في الأردن. وتعمل نشاشيبي في مؤسسة معنية بالفن العربي المعاصر، وهي كاتبة ومحاضرة وأمينة متاحف فنية، وتخطط الآن لإقامة معرض يتناول العلاقة بين الفن والوعي السياسي.



## حورية نياتى

جزائرية الأصل، فنانة تركيب ومسرح. درست الفن المجتمعى بالجزائر، وأقامت فى لندن منذ عام ١٩٧٩، حيث درست الفنون الجميلة. كان لنياتى باع كبير فى المعارض الفنية فى بريطانيا وأوروبا والولايات المتحدة وشمال إفريقيا منذ عام ١٩٨٣. اشتملت تركيباتها على مزيج من اللوحات الفنية والكولاج والمجسمات وأيضاً إلقاء الشعر، ولها عروضها المسرحية التى خصصتها لتقديم أغنيات بالعربية الأندلسية التقليدية. وضم أحدث معارضها الجواله: Cross/ing Time.Space. Movement الولايات المتحدة، ١٩٩٧-٩٩ و الحوار المعاصر، وهو عمل اشتركت فيها ثمانى عشرة فنانة عربية (بريطانيا - ١٩٩٩-٢٠٠٠).

## تينا شرويل

المدير والمؤسس السابق لأرشيف الفن الفلسطينى لدى مركز الواسطى بالقدس الذى يوثق أعمال الفنانين الفلسطينيين فى القدس والضفة الغربية وقطاع غزة وإسرائيل/ فلسطين. حصلت شرويل على رسالة الدكتوراه فى "Representations of Palestine" ولها ذخيرة من الأعمال حول الفن والثقافة الفلسطينية. درست الفن فى كلية "جولد سميث" فى لندن وعملت أمينة معارض فى العديد من المعارض الفنية للفن الفلسطينى، وتعيش شرويل حالياً فى القدس؛ حيث تعمل أمينة معارض فنية وكاتبة حرة.

## إلس فان دير بلاس

تعمل مديرة لصندوق الأمير كلاوس للثقافة، فى لاهاي بهولندا الذى تأسس عام ١٩٩٦ لتحفيز الأنشطة الثقافية التى تعزز التعاون والحوار الدولى وتدعيمها. وهى مؤرخة للفن وأمينة معارض وناقدة فنية. وكانت منذ عام ١٩٨٧ حتى ١٩٩٧ المدير المؤسس لمؤسسة جات فى أمستردام، وهى هيئة تختص بأنشطة التبادل الفكرى للفن المعاصر. كما تقدم محاضرات عن الفن المعاصر وساهمت فى إعداد الكثير من الكتالوجات (القوائم المصورة) والصحف الفنية مثل: Art and Asia Pacific and Thrd Text.

المحررة فى سطور:

فران لوى

رئىسة معهد تاريخ الفن والتصمىم بجامعة كنجستون، لندن ولها باع كبرى فى مجال الثقافة المرئية المعاصرة، من

اهتماماتها فى مجال البحوث:

١ - الثقافة المرئية المعاصرة.

٢ - قضايا النوع الاجتماعى والجنس والعرق.

٣ - المؤسسات الفنية والشبكات المعنية بهذا الجانب.

٤ - النظريات النسوية وتطبيقاتها.

٥ - السير المهمة فى فن النحت الحديث فى بريطانيا.

٦ - ممارسات المشتتة.



المتترجمة فى سطور:

حنان عبد الرحمن الصفتى

- حاصلة على دبلومة فى الترجمة التحريرية والفورية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- تعمل مترجمة لدى سفارة البرازيل بالقاهرة .
- عملت من قبل فى برنامج الأمم المتحدة الإنمائى.
- أعمالها فى المركز القومى للترجمة:
- ١ - صناعة الأخبار العربية للكاتبة نهى ميللر (٢٠١٠).
- ٢ - مبادئ الاستدامة للكاتب سيمون دريسنر (تحت الطبع).





## المراجع فى سطور:

### كمال السيد

- عمل صحفياً فى مجلة الطليعة والأهرام.
- ترجم ٢٨ كتاباً من الإنجليزية والفرنسية.
- عمل مديراً عاماً لمركز الأهرام للترجمة والنشر.
- عضو بلجنة تبسيط العلوم بأكاديمية البحث العلمى.
- عضو سابق فى لجنة الكتاب والنشر بالمجلس الأعلى للثقافة، وفى مجلس إدارة مركز الترجمة بجامعة القاهرة.



التصحيح اللغوى: محمد المصرى  
الإشراف الفنى: حسن كامل



